ИСКУССТВО КИНО 11/12

№11/12 **2018** www.kinoart.ru

БЕРЕЗИН_**35**
НАШЕ КИНО__**35–211**
АЛЕКСЕЙ САЛЬНИКОВ. НОВАЯ ПРОЗА_**269**

Лучшие фильмы года: выбор «ИК»_4

«Искусство кино» подводит итоги года.

Впервые в истории журнала мы публикуем сводный список лучших, по мнению редакции, фильмов 2018-го. Пятнадцать очень разных картин – отечественных и зарубежных, азиатских и европейских, голливудских и независимых, анимационных и документальных. К каждой один из наших авторов и редакторов написал миниатюрное эссе о том, почему именно этот фильм оказался в нашем списке.

Также впервые мы будем вручать приз «Искусства кино» за лучший российский фильм года. Естественно, он в списке – и на обложке. Это «Война Анны» Алексея Федорченко, героя и автора последнего номера года.

В остальном № 11/12 посвящен отечественному кино 2018-го.

После обзорной статьи ведущего аналитика киноотрасли Олега Березина об особенностях проката публикуются две подборки: одна посвящена (условно) коммерческому кинематографу, другая – (условно) авторскому. Их завершает интервью с Наташей Меркуловой и Алексеем Чуповым – дуэтом сценаристов и режиссеров, успешно сочетающим деятельность в индустриальном кино и сериалах с более радикальными и даже экспериментальными проектами.

Мы выбрали самые яркие и неординарные телефильмы года. Отдельная подборка посвящена картинам, снятым в соседних государствах, иногда с участием российских кинематографистов. В обзоре уходящего года также и статьи о резонансных анимационных проектах – коммерческих и авторских.

О преемственности поколений и культур, а также включенности отечественного кино в мировой контекст напоминает исследование о Честертоне и советских кинематографистах, обращавшихся к его творчеству.

В рубрике «Чтение» – сценарий Лидии Канашовой и Алексея Федорченко «Большие змеи Улли-кале». Завершает этот номер – и год – новелла, написанная специально для «Искусства кино» Алексеем Сальниковым, чьи романы стали литературной сенсацией 2018 года.

На обложке: кадр из фильма «Война Анны», режиссер Алексей Федорченко

4 **15 ЛУЧШИХ ФИЛЬМОВ ГОДА ПО ВЕРСИИ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»**

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

35 ОЛЕГ БЕРЕЗИН
РОССИЙСКИЙ ПРОКАТ: СТОКГОЛЬМСКИЙ СИНДРОМ

42 АННА ЗАКРЕВСКАЯ
КТО БЫЛ, ТОТ ПОЙМЕТ
«Я худею», режиссер Алексей Нужный
«Движение вверх», режиссер Антон Мегердичев

50 ЕГОР БЕЛИКОВ
ОН ДАЛЕКО НЕ УЙДЕТ
«Временные трудности», режиссер Михаил Расходников

55 ТИМУР АЛИЕВ
ПРАВО РУЛЯ
«На районе», режиссер Ольга Зуева

60 ЕЛЕНА СТИШОВА
ВЕРВИЕ
«Ван Гоги», режиссер Сергей Ливнев

67 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
ПРЕВРАЩЕНИЕ
«История одного назначения», режиссер Авдотья Смирнова

74 ДЕНИС КАТАЕВ
ВХОД В ТЕМНОТУ
«Подбросы», режиссер Иван И. Твердовский

78 НИНА ЦЫРКУН
В БЕЗВОЗДУШНОМ ПРОСТРАНСТВЕ
«Юморист», режиссер Михаил Идов

82 КИРИЛЛ КРАСНОВ
РАЙ И МУЧЕНИКИ
Российское кино–2018: сюжеты и коллизии

100 АЛЕКСЕЙ ЦВЕТКОВ
ДОЖДЛИВАЯ НОЧЬ КЛАССОВОЙ ВОЙНЫ
«Завод», режиссер Юрий Быков

108 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
СОПРИЧАСТНОСТЬ
«Сердце мира», режиссер Наталия Мещанинова

114 АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
ТОЧКИ И ЛИНИИ
«Слоны могут играть в футбол», режиссер Михаил Сегал

119 ОЛЬГА КАСЬЯНОВА
ДОМ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ СВЯТ
«Русский бес», режиссер Григорий Константинопольский

123 НИКИТА КАРЦЕВ
МЕСТО ДЛЯ ПАМЯТНИКА
«Мира», режиссер Денис Шабаев

126 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
РУССКОЕ ПОЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТОВ–2018
Независимые российские фильмы

132 АНТОН ДОЛИН
ШКОЛА
«Война Анны», режиссер Алексей Федорченко

142 НАТАША МЕРКУЛОВА, АЛЕКСЕЙ ЧУПОВ:
«МЫ СЕБЕ НЕ ДОВЕРЯЕМ НИКОГДА»
Беседу ведет Ольга Касьянова

РЕПЕРТУАР

153 ОЛЬГА ШАКИНА
БАРОККО NOBROW
«Звоните ДиКаприо!», режиссер Жора Крыжовников

158 ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ
РОДИНА ПОД ДОМАШНИМ АРЕСТОМ
«Домашний арест», режиссер Петр Буслов

163 БОРИС ЛОКШИН
СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ СРЕДНЕГО КЛАССА
«Обычная женщина», режиссер Борис Хлебников

168 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
СИНДРОМ МИЛОСЕРДИЯ
«Красные браслеты», режиссеры Наталия Мещанинова, Сергей Сенцов

173 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
ФРОНТИР
«Вулкан», режиссер Роман Бондарчук

178 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
КАРМА
«Хрусталь», режиссер Дарья Жук

182 ВИКТОР ПРОКОФЬЕВ
ЛЮДИ ГОРЫ
«Сулейман Гора», режиссер Елизавета Стишова

188 ЕГОР БЕЛИКОВ
ГОНЕЦ
«Царь-птица», режиссер Эдуард Новиков

193 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ДИКАЯ, НО МИЛАЯ
Российская коммерческая анимация

203 МАРИЯ ТЕРЕЩЕНКО
ПЛЕННИК АТЛАНТИДЫ
«Гофманиада», режиссер Станислав Соколов

208 ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
ТЕОРИЯ ПОЛЕТА
«Митина любовь», режиссер Светлана Филиппова

ИМЕНА

213 НАТАЛЬЯ БАЛАНДИНА
ОДНА ПОЛОВИНКА НОЖНИЦ
Гилберт К. Честертон и советские кинематографисты 20-х годов

ЧТЕНИЕ

235 ЛИДИЯ КАНАШОВА, АЛЕКСЕЙ ФЕДОРЧЕНКО
БОЛЬШИЕ ЗМЕИ УЛЛИ-КАЛЕ
Сценарий

269 АЛЕКСЕЙ САЛЬНИКОВ
НА ЭТОМ МЕСТЕ В 1904 ГОДУ
Новелла

288 **СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2018 ГОД**

298 SUMMARY

15 лучших фильмов года по версии журнала «Искусство кино»

«Война Анны»

Режиссер Алексей Федорченко

Кажется – так, впрочем, и есть, – фильм резко рациональный. Странно, что это свойство не мешает, а даже способствует живому дыханию «Войны…». Преображению обычных предметов, существ – среды. Конечно, это хоррор. Но претензия на «холокост в камине» рассеяна в нежной строгости мизансцен, монтажа. Главное удивление – в естественной текучести абсолютно умышленной конструкции. Которая таковой совсем не воспринимается. Секретик фильма не только в немой девочке Марте Козловой. Поженив братьев Гримм, Андерсена и Наташу Мещанинову, Алексей Федорченко вместе с Алишером Хамидходжаевым проник в пространство и время метареализма. Ну и финал, финал… Его скупая выразительность равнодушна к любым метафорам. И превосходит их одним касанием. Как в футболе.

Зара Абдуллаева

«Дом, который построил Джек»

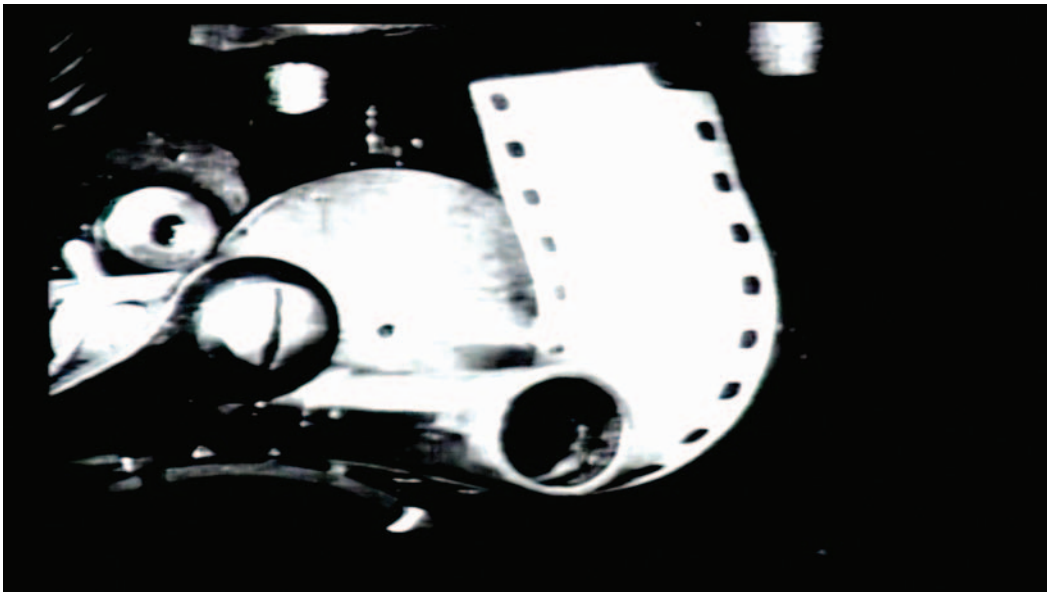
(The House That Jack Built)

Режиссер Ларс фон Триер

Требовательное кино. Главным образом про искусство. Не забыты также гений и злодейство, эксцентризм и фобии. Но тривиальное здесь осмыслено в жанре (жанрах) и является предметом раздумий. Автора и публики. Да, еще «Дом…» про то, чем угрожает художнику слава, хотя не пропущена и анонимность, которую исследуют или практикуют современные художники. И серийный убийца Джек, превращающий своих жертв в арт-объекты. Возможно, все это устаревшая проблематика. Но в «Доме…», фильме прошлого, XX века, фон Триер ее интерпретирует, минуя трансгрессию, ему вроде присущую, перфекционистски. Что не является вообще-то критерием искусства. Однако фон Триер – художник, которому знакома «трагедия эстетизма».

Эклектичное кино с множеством цитат, отсылок, ассоциаций, вклеек завершает постмодернистскую эпоху, которая, казалось, закончилась до него. Но грандиозный барочный эпилог, но тотальная тяга к культуре, но прямо-таки годаровская самокритика фон Триера (а не автопародия), представленная в образе маньяка, предполагают, что это не кризисный, а итоговый фильм. Хотя я все-таки не исключаю, что и для текущей эпохи он даром не пройдет.

Зара Абдуллаева



«Книга образа» *(Le livre d'image)*

Режиссер Жан-Люк Годар

Больше, чем фильм.

Меньше, чем фильм.

Возможно, вовсе не фильм. Но других названий пока не придумано.

Нрзб.

Слова почти не слышны, они не успевают за образами. Да и кто успеет.

Бергман не любил «Осеннюю сонату» за то, что это «бергмановский фильм». Годар не снимает «годаровских фильмов». Здесь узнаваем каждый кадр – вернее, каждая склейка (новых кадров слишком мало). А особенно хрипловатый голос. В то же время все новое: шокирующее, невероятное, требующее напряжения всех чувств, мобилизации всех сил. Таких режиссеров сегодня больше нет. Но и таких зрителей больше не делают.

Указующий перст Иоанна Крестителя с картины Леонардо – планка задрана высоко, выше не бывает, – целится вверх. Годар разговаривает с небом, но остается материалистом. Его монтажная картина – ироническая утопия не сложившегося публичного счастья. И грозная антиутопия, провозглашающая терроризм искусством.

А искусство остается терроризмом, как и полвека назад.

Годар отметил пятидесятилетие сорванного им же Каннского фестиваля новым фильмом. И – как могло быть иначе? – получил за него специальную «Золотую пальму». Учрежденную только для него.

Антон Долин

«Магазинные воришки» *(Manbiki kazoku)*

Режиссер Хирокадзу Корээда

Обманный маневр: вести зрителя за собой, растрогать до слез униженными-оскорбленными, но гордыми-не-сдающимися, а потом огорошить развязкой. Семейка отщепенцев ворует в магазинах, вечерами усаживается за ветхий стол в домике бабушки и после скудного ужина слушает громовые разрывы чужого праздничного фейерверка – с их балкончика его не разглядеть. Как таких не полюбить, как с ними не сродниться? Сентиментальные маргиналы – пусть японские, и все равно наследники несчастливцев из многосерийных романов Достоевского и Диккенса – верная отмычка к сердцу зрителя.

Но как быть с тем, что все они – не те, кем кажутся?

В фильмах тихого бунтаря Хирокадзу Корээды семейные узы опутывают с ног до головы не персонажей, как может показаться, а публику. Стереотипы ломаются, как хрупкий лед, уступая неуверенности и тревоге. Привычные правила перестают работать. Для традиционалистской Японии такой режиссер – подрывной элемент. Для остального мира – главный специалист по «мысли семейной», мутирующей на глазах и оставляющей каждого наедине с выбором – между неродными своими и близкими чужаками.

Антон Долин

«Между рядами» *(In den Gängen)*

Режиссер Томас Штубер

Поэтика тотального минимализма склонна к умолчаниям. Подсознательное, невидимое, закадровое в фильме Томаса Штубера важнее визуального образа. Смыслы спрятаны между рядами стеллажей гипермаркета, спрессованы, подобно товарам, которыми забиты полки.

Между рядами стеллажей гипермаркета персоналу не место. Навигация предусмотрена только для автопогрузчика. Укладчики товаров и грузчики пересекаются лишь в курилке или у кофейного автомата. Но, как говорится, всюду жизнь. У стажера Кристиана складываются отношения с наставником Бруно, оператором автопогрузчика. Веселую блондинку Мэрион из отдела сладостей застенчивый Кристиан приглашает на кофе. Словом, в тесноте, да не в обиде. Жизнь между рядами гипермаркета вроде бы удалась. И кому какое дело, что под рабочим халатом с длинными рукавами Кристиан прячет тюремные наколки – их не спутаешь с модными тату.

Буквально три плана при дневном свете. Склады гипермаркета: этот прожорливый локус круглые сутки требует искусственного освещения, да и смена кончается затемно: всех, кто выходит из замкнутого пространства на автостоянку, враз поглощает тьма.

Таков топос фильма, который некоторыми коллегами атрибутирован как комедия. По мне, это экзистенциальная драма. Переживается она молча, в одиночку, в тесноте стеллажей, переполненных едой и напитками.

Елена Стишова

«Мне плевать, если мы войдем в историю как варвары»
(Îmi este indiferent daca în istorie vom intra ca barbari)

Режиссер Раду Жуде

Урок истории. Уже название этого фильма обещает драйв радикального качества, и не обманывает.

Румынский режиссер «новой волны» Раду Жуде, видимо, давно миновал ту стадию миропознания, когда открываешь для себя, что уроки истории – всего лишь риторика, уловка, которой охотно пользуются политики. А ширнармассы во все времена ведут себя по законам коллективного бессознательного, чему свидетелями становятся зрители этого фильма.

Художник-концептуалист интеллектуалка Марьяна выбивает из муниципальных властей разрешение на историческую реконструкцию вторжения румынской армии в Восточную Европу в 1941 году. В этом кровавом деле румынская армия в жестокости давала фору лидеру – войскам рейха.

Разработчики перформанса рассчитывали на мало-мальски грамотных зрителей – и просчитались. Собравшиеся на площади горожане аплодисментами и криками одобрения встретили вступившие на площадь румынскую и немецкие части, советский же отряд вызвал резко негативную реакцию. А сцены геноцида, имитация сжигания евреев в закрытом сарае прошли – о ужас! – на ура.

Румынский режиссер открывает новые пути кинематографической адаптации истории. Искусство, полагает он, лучший способ показать историю в ее истинном обличье.

Елена Стишова

«Наше время» *(Nuestro tiempo)*

Режиссер Карлос Рейгадас

Это не свобода Рейгадаса, а воля. (Русскую литературу, как, впрочем, многое другое, он знает не понаслышке.) Что хочет, то и делает с этим фильмом. Импровизацию прерывает жестоким монтажом. Эпический взгляд сочетает с камерной ненаглядностью. Сумеречный город – с концертной оргией. Тоску – с бравадой. Интеллект – с провокацией. Чувство – с болью. Ранчо – с корридой. Тореро – с поэтом. Асимметричную композицию – с внутренним ритмом. Сдержанность – с неистовством. Европу – с Мексикой. Условную поэтику – с парадокументальной. Канте хондо – со смертью. Архаическое сознание – с нашим временем.

Зара Абдуллаева

«Остров собак» *(Isle of Dogs)*

Режиссер Уэс Андерсон

Анимационный квест-коллаж «Остров собак» выстроен как классическое путешествие героя, рассказанное в эксцентричной и по обычаю меланхоличной манере Уэса Андерсона. Завоевавший «Серебряного медведя» за режиссуру постановщик создал причудливый мир недалекого будущего в экзотических красках футуристической иконографии, атрибутов поп-культуры и отсылок к японской классической живописи – с месседжем, содержащим подтексты эпохи Трампа и брекзита и лишенным слезливой сентиментальности, характерной для фильмов о сегрегации животных.

Нина Цыркун

«Пепел белоснежен» *(Jiang hu er nv)*

Режиссер Цзя Чжанкэ

В «Пепле…» Цзя Чжанкэ предъявил головокружительно чистую режиссуру и одновременно глубинную преданность жанру и его условности как оборотной стороне – или аналогу – жизни-судьбы.

Этот неоклассический и меж тем антииллюзионистский эпос прослеживает историю Китая последних двадцати лет – от миллениума до настоящего времени, то есть до момента, когда устремленность китайцев в будущее – уже не светлое, а почти киберпанковское – стала не просто ежедневной реальностью, но превратилась в банальность.

«Пепел…» возвращает его кинематографу позицию исключительного наблюдателя, в стойком зеркальном взгляде которого сочетаются неподкупность и открытость, чувствительность и непоколебимость, очарованность и меланхолия. В этом монолитном, как зеркальная гладь, взгляде мир отражается гармонично и по справедливости, то есть с равным вниманием ко всем проявлениям человеческого.

Евгений Гусятинский

«Призрачная нить» *(Phantom Thread)*

Режиссер Пол Томас Андерсон

В «Призрачной нити» Пол Томас Андерсон окончательно избавился от «комплекса совершенства», который мешал его прошлым фильмам – например, снятым по законам шедевра «Нефти» и «Мастеру» – стать по-настоящему вдохновенными, а не просто виртуозными.

Этот слом почерка был уже очевиден в его «Врожденном пороке» – асимметричном, несбалансированном, избыточном, двигающемся в никуда нуаре по роману Томаса Пинчона.

«Нить» тоже петляет, вьется, плетет и меняет свой узор как хочет, но теперь Андерсон свободен и от свободы нарушать правила – лавстори, костюмной драмы, фильма о моде, жанра как такового.

«Нить», пожалуй, самая камерная и скромная его картина, в которой, однако, есть абсолютное – сверхорганичное – чувство формы, материала, стиля, не обремененное формальными уловками и стилизаторскими обманками. Неутопическое, даже безыллюзорное кино об утопии мнимого, призрачного совершенства – будь то искусство или любовь, – о его манящей природе, его врожденном пороке и разрушительной силе.

Неспроста именно в «Нити» Андерсон впервые столь недвусмысленно вывел в главном герое – маниакальном модельере с амбициями гения и сверхчеловека – проекцию своего режиссерского «я», в том числе своей воли и несвободы (зависимости – иногда окрыляющей, но чаще унизительной – от людей и обстоятельств), своего страха и бессилия.

Евгений Гусятинский

«Процесс»

Режиссер Сергей Лозница

Сергей Лозница с помощью режиссера Посельского вернул документу статус достоверности, который, как считается, подвержен манипуляции. Но отсутствие парадокса заключается в игровой стихии любого кинодокумента. Именно тут радикальность концепта Лозницы.

Кинофикация театральной практики 20-х годов расширяла реальность сценическую. Театрализация игровых и последних документальных фильмов Лозницы свидетельствует о рефлексии режиссера по поводу становления мифологической истории России, верифицированной документально. Документ фиксирует одновременно неправду и правду исторического момента. Частотность «постправды», обнаруженная составителями Оксфордского словаря только в 2016 году, существует в наших пенатах издавна и никуда не исчезает. Невозможно заподозрить представителей технической элиты, признающихся в подготовке интервенции на первом показательном процессе Промпартии в Колонном зале (1930), в карнавализации. Лозница оголил фундаментальную для нас неразличимость правды и вымысла. Даже если она имеет разнообразные мотивировки постфактум. И как современный художник в кино поставил под вопрос статус так называемых произведений. Кроме того, «Процесс» побуждает дописать (применительно к нашему климату) «Парадокс об актере» Дидро.

Зара Абдуллаева

«Рим» *(Roma)*

Режиссер Альфонсо Куарон

После грандиозной, зрелищной, перенасыщенной спецэффектами «Гравитации» – фильма о будущем – мексиканец Альфонсо Куарон снял интимный, черно-белый, «ламповый» фильм о прошлом с соответствующим названием: «Рим». В «Гравитации» была единственная героиня – и необозримый космос. В «Риме» героиня тоже одинока, но при этом постоянно окружена людьми. Нянька и домработница в многодетной семье в Мехико 1970 года – хронотопе, откуда родом сам режиссер.

Самый личный, пронзительно-интимный фильм постановщика научно-фантастических и сказочных блокбастеров – его «Амаркорд», его «Фанни и Александр», его (что важнее) признание в любви женщине, которая его воспитала. И невидимому месту: дом детства режиссера был воссоздан в деталях по фотографиям и воспоминаниям – туда ведут все дороги.

Триумфатор Венеции – фильм, наступающий на больную мозоль фестивального движения. Как быть, когда снятая для большого экрана, фантастически красивая картина спродюсирована стриминг-гигантом Netflix и кинотеатральной судьбы толком и иметь-то не может? Парадокс, возможно, разрешим, но пока не разрешен. И поэтому тоже «Рим» – уже часть современной истории кино.

Антон Долин

«Счастливый Лазарь» *(Lazzaro felice)*

Режиссер Аличе Рорвахер

Аличе Рорвахер не рассталась с чудесами – но усложнила задачу. Сочинила универсальный сюжет, связав единой фабулой феодализм в одной отдельно взятой деревне с постиндустриальной эпохой и выбрала библейского Лазаря как прототип главного героя. Все чудеса, все волшебное в фильме – телепортация во времени и пространстве, дружба с волком и воскрешение через годы после смерти – связаны с деревенским чудиком Лазарем, молчаливым и безотказным добряком.

Эпического замеса фильм можно было бы маркировать как магический реализм. Деревенская, «пейзанская» часть снята как затерянный в горах сказочный материк – здесь, в архаичном пространстве-времени сохраняются патриархальные отношения между хозяевами старого поместья и крестьянами, здесь тишь и гладь и божья благодать – почти идиллия. Когда же с появлением полиции крестьяне на свою беду прозревают, изгнание из рая оборачивается тяжелыми потерями и неумением наладить жизнь в городе. Они пополняют ряды мигрантов, люмпенов, прочего деклассированного люда.

Глобальный масштаб этой социальной драмы Аличе Рорвахер чувствует лично – как художник большого общественного темперамента и как девочка из тосканской провинции. Ее проблематика и поэтика берут начало в ее деревенском детстве.

Ее кино растет не из кинематографической традиции, пусть и великой, а из сырой почвы, с которой она связана фактом своего рождения.

Елена Стишова

«Черная Пантера» *(Black Panther)*

Режиссер Райан Куглер

«Черная Пантера» Райана Куглера выстроила во вселенной Marvel новую иерархию кинокомикса с актуальным женским лидерством и верховенством супергероя/афроамериканца. Эта конфигурация отвечает размыванию этноцентризма белого большинства и подсказывает ответ дилеммы, стоящей не только перед экзотической страной Ваканда: смотреть ли ей в прошлое, безоглядно почитая предков, или уйти из изоляции, устремиться в будущее, как того желает Шури, младшая сестра Т'Чаллы/Черной Пантеры, которой «жмет корсет» и мешают древние ритуальные «церемонии».

Нина Цыркун

«Экстаз» *(Climax)*

Режиссер Гаспар Ноэ

Фильм-оргия – одна из фундаментальных утопий кинематографа, в стремлении покорить которую режиссеры, как правило, уходили от прямого сексуального решения, обращаясь, например, к музыкальным («Репетиция оркестра» Феллини), социальным («Гараж» Рязанова) и иным метафорам. Титулованный месье Narcisse и мастер философствовать молотом (читай: дилдо), Гаспар Ноэ подошел к неприступной, но заманчивой теме напрямую, без иносказаний, и взял ее хореографическим штурмом. А чтобы развеять последние сомнения у скептиков, не признающих его философские амбиции, большими буквами написал: «Жизнь – это коллективная невозможность». «Экстаз» – авангардный vogue-балет, притворяющийся затянутым музыкальным клипом о вреде наркотиков, беспрецедентное совмещение импровизации с точно рассчитанной кинематикой сложного ансамбля и в то же время нетривиальная историческая драма об эйфории 90-х. Этот фильм обращен к каждому, потому что танцуют – все.

Евгений Майзель

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РЕГИСТР КИНО- И ВИДЕОФИЛЬМОВ

125009, г. Москва, М.Гнездниковский пер, д.7

ПРОКАТНОЕ УДОСТОВЕРЕНИЕ

14 июня 2006 г. № 211038006

Киновидеофильм: Сталкер

Формат: обычный | Серий: 2 | Метраж: 4476

Частей: 17 | Цвет: цветной

Продолжительность демонстрации: Часы 2 Мин. 43

Производство: Киностудия "Мосфильм"

Страна, год выпуска: СССР, 1979

Режиссёр: А.Тарковский | Художник: А.Тарковский

Сценарист: А.Стругацкий, Б.Стругацкий | Оператор: А.Княжинский

Композитор: Э.Артемьев | Продюсер:

Права на фильм на территории России принадлежат: ФГУП "Киноконцерн "Мосфильм"

Категория прав проката	Срок действия прав проката до:
Все права	на срок действия авторского права на фильм

Возрастные ограничения зрительской аудитории: Для любой зрительской аудитории

Заместитель руководителя: В.С.Малышев

М.П.

Тел. 629-25-06

Олег Березин

РОССИЙСКИЙ ПРОКАТ: СТОКГОЛЬМСКИЙ СИДРОМ

2018 год на фоне всех кризисов – экономических, санкционных, социальных и прочих – обещал новые рекорды для рынка российского кинотеатрального проката. Ведь известна байка про то, что в такие времена народ с удовольствием только в киношку идет. К сожалению, не пошел. Тем не менее 2018 год начался с триумфального проката очередного национального блокбастера – фильма «Движение вверх» (режиссер Антон Мегердичев), который посмотрели более 12 миллионов российских зрителей, что в 1,5 раза больше, чем результаты проката блокбастера-«иконы» последнего десятилетия «Аватара» Джеймса Кэмерона.

2018 год запомнится «нездоровым» интересом производителей фильмов и зрителей к спортивным драмам: вышедшие практически вслед за «Движением вверх» фильмы «Лед» Олега Трофима и «Тренер» Данилы Козловского (режиссерский дебют актера) собрали в кинотеатрах в общей сложности 21,5 миллиона зрителей. Очевидно, что охват (или захват) спортивной тематики подогревался приближающимся чемпионатом мира по футболу, который летом принимала Россия, и поэтому вселял необычайный оптимизм для всех участников кинорынка. Чиновники рапортовали о достижении немыслимой еще несколько лет назад сорокапроцентной доле российского кино в прокате, а владельцы кинотеатров уже переписывали свои бизнес-планы. Ожидания были более чем радужными.

Но случившаяся в марте 2018 года трагедия в Кемерове – где в полыхающем торговом центре погибли зрители одного из залов кинотеатра, заблокированного огнем, – стала первой в череде катастрофических для российского кинопроката событий. Не успела затянуться рана в Кемерове, как на кинотеатральный

рынок обрушился национальный праздник – чемпионат мира по футболу, впервые за последние годы вызвавший у большинства россиян чувство гордости за страну, за игру национальной сборной. На фоне футбольного фестиваля на некоторое время все социальные и экономические неурядицы для многих наших людей затаились на втором плане. Страна праздновала футбол и забыла про кинотеатры. С наступлением солнечной погоды, установившейся с весны (в соцсетях даже стал популярным мем: «с такой весной нам и лета не надо!»), кинотеатры к концу августа 2018 года почувствовали всю мощь климатических условий, отобравших у них публику. Культивируемая на страницах СМИ тема безопасности торговых центров усугубляла боязнь зрителей находиться в закрытых пространствах. И – наряду с бесплатными генераторами хорошего настроения (от футбола до пикников на природе) – продемонстрировала полную зависимость бизнеса кинотеатров не только от репертуара, но и от переменчивого настроения зрителей. В результате все эти обстоятельства не просто привели к снижению темпов развития кинотеатрального рынка. Они, по итогам 2018 года, стали главной причиной первого за последние два десятилетия падения общей посещаемости и кассовых сборов кинотеатров в стране. Не спасли ситуацию ни кассовый рекорд летнего голливудского блокбастера «Мстители: Война бесконечности», собравшего на тот момент более 6,5 миллиона зрителей, ни феноменальные результаты еще одной голливудской саги «Веном», тогда привлекшей внимание более 7 миллионов зрителей кинотеатров.

На фоне таких экзогенных, казалось бы, внешних для кинотеатральной отрасли, факторов усиление регулятивных действий чиновников министерства лишь усугубляло неприятное положение. В чем же смысл столь пристального внимания чиновников к рынку кинотеатрального показа?

Испокон веков, а точнее, с середины XX века, с момента появления телевидения, сферы влияния и управления органов государственной власти были довольно четко разграничены. Традиционно к сфере интересов Министерства культуры или Госкино относился единственный канал доставки фильмов к зрителю – кинотеатральный прокат. Телевидение находилось под контролем Госкомитета по телевидению и радиовещанию, впоследствии эта функция по наследству перешла к Министерству связи и массовых коммуникаций, получившему в результате формирования нового кабинета правительства весной 2018 года еще и приставку про «цифровое развитие» в названии. К сфере интересов Минсвязи относятся и онлайн-видеосервисы. Формально такое разделение было обусловлено различной природой технологий распространения контента: физические носители (кинопленка) в случае кинотеатров и радиосигнал для телевидения. В современном мире цифровых коммуникаций, когда среда распространения контента стала единой для всех типов коммуникации и доставки контента до зрителя, разделение сфер влияния министерств поддерживается

исключительно ведомственными лишь интересами. Очевидно, что в цифровую эпоху кинотеатральный показ становится таким же средством массовой информации, как и телевидение, интернет-сервисы и радиовещание, и совмещение функций государственного контроля за всеми каналами распространения аудиовизуального контента в рамках одного органа исполнительной власти было более чем логичным. Однако такое совмещение, даже в случае сохранения контроля со стороны Министерства культуры за финансовой поддержкой кинопроизводства за счет средств федерального бюджета, не позволило бы Минкультуры оказывать влияние, а точнее, давление и контролировать второй, не менее значимый сегмент цепи «производство – реализация» контента – кинотеатральный прокат.

Как в любой стране с государственно-капиталистической структурой власти, каждое министерство действует в интересах двух главных стейкхолдеров – высшего руководства страны (фактического работодателя министра и чиновника) и основных экономических субъектов отрасли. В такой работе органов исполнительной власти нет какого-то особого русского пути, логика этой дуальной деятельности министерств и ведомств свойственна любому капиталистическому государству вне зависимости от его статуса – авторитарного, олигархического или демократического. Стремление же чиновников взять под контроль весь кинотеатральный прокат продиктовано логикой бизнес-процессов, определяющих движение от производства до реализации контента в этой сфере. В отличие от кинопроката, в структуре телевизионных каналов производство контента, как правило, финансируется за счет доходов самого телеканала, формируемых из поступлений за показ рекламы (рекламная модель) или за счет платной подписки на канал (подписная модель). Именно обратная связь доходов (степень востребованности того или иного материала) и определяет с экономической точки зрения тематику, форму и формат производимого либо закупаемого телеканалом контента. Можно сказать, что в определенной степени такая система является саморегулируемой.

В условиях современного российского кинотеатрального рынка система саморегуляции не сложилась в силу автономности производителей контента и владельцев каналов, реализующих киноконтент, – дистрибьюторов и кинотеатров. Во времена СССР, в период государственной монополии на производство, распространение и реализацию кинофильмов, система кинопроката была в значительной степени саморегулируемой в экономическом плане: фактически в киноотрасли действовала возвратная схема финансирования кинопроизводства через структуры Главкинопроката. Эта схема пребывала в основе всей системы хозрасчета отрасли кинематографии с 1920-х годов и до распада СССР. Производственные бюджеты Госкино формировались из отчислений от реализации кинобилетов и успешного функционирования кинопроката, стимулирования высоких кассовых сборов, в том числе за счет небольших идеологических компромиссов – широкого проката

зарубежных кинохитов, с одной стороны, и политики проката очевидных пропагандистских «киношедевров» (так называемых производственных фильмов или фильмов ленинианы) – с другой. Безусловно, государство целевым образом финансировало из дополнительных бюджетных субсидий производство отдельных фильмов, направляло значительные средства союзного бюджета на развитие инфраструктуры киноотрасли, но в целом в кинопроизводстве действовал принцип самоокупаемости.

В современной российской модели кинематографа усилиями чиновников и некоторых крупных продюсеров – производителей фильмов была выстроена достаточно мощная система государственной финансовой поддержки кинопроизводства объемом как минимум 6–7 миллиардов рублей в год, в том числе не менее 3 миллиардов рублей невозвратных субсидий производителям фильмов. Но незадача состоит в том, что основным владельцем канала реализации фильмов – кинотеатрам – остается частный, предпринимательский капитал, обладающий низкой степенью консолидации. До сих пор десять крупнейших сетей кинотеатров контролируют не более 40 процентов рынка, а общее количество операторов кинопоказа в стране превышает 650 игроков. Но, несмотря на столь высокую фрагментарность, именно кинотеатры являются основным источником генерации дохода российского продюсера от реализации кинофильма. Речь, собственно, идет о существовании двухкомпонентной системы «производство – реализация». Она представлена, с одной стороны, достаточно небольшим числом крупных госпродюсеров, использующих для производства фильмов значительные невозвратные средства федерального бюджета, с другой – частными коммерческими кинотеатрами, которые не контролируются через дотации и субсидии чиновников. Безусловно, на рынке есть и частные продюсеры, производящие фильмы на собственный риск, в том числе с привлечением частных займов и возвратных бюджетных средств; есть дистрибьюторы, выполняющие роль посредника между российскими продюсерами и кинотеатрами, а также представляющие на рынке кинопоказа фильмы зарубежного производства.

Тем не менее именно неустойчивость такой двухкомпонентной модели, порожденная различной природой капитала, становится источником противостояния участников рынка на «линии огня»: «госпродюсер – кинотеатр». Законодательные и управленческие функции Министерства культуры начинают играть значительную, а порой и определяющую роль – ведь речь идет о фактическом распределении (на рынке сбыта кинопродукции) в пользу того или иного продюсера фильма в течение достаточно короткого времени. Зачастую речь идет буквально об одной-двух неделях активной жизни релиза фильма в прокате: за этот срок и генерируется основной денежный поток.

Острота взаимоотношений двух основных субъектов рынка кинопроката усугубляется и физически ограниченной емкостью кино-

театрального рынка – количеством киноэкранов в стране (на конец 2018 года их всего около пяти тысяч, примерно столько же, сколько во Франции, или в восемь раз меньше, чем в США, например) и количеством возможных сеансов в этих кинозалах. Значительное сужение ареала сбыта российских фильмов на русскоязычных территориях в условиях распада общих рынков постсоветских стран приводит к еще большему дефициту возможностей внутреннего рынка кинопроката и усилению борьбы за доступ к ресурсу. Здесь в ход идут любые инструменты влияния продюсерского сообщества – активизация усилий продюсеров по экспорту своих фильмов на другие территории, негласные договоренности и давление на менее сговорчивых участников рынка, вплоть до вовлечения в конкурентную борьбу за долю на рынке кинопоказа всего аппарата высшего политического руководства страны. Инструментами такой борьбы становятся «законные» действия Министерства культуры через утяжеленную (различными обязательствами) процедуру получения прокатного удостоверения на фильм; через установление и изменение дат релизов; через манипуляции с возрастным рейтингом фильмов (занижение рейтинга для отечественных фильмов и его завышение для зарубежных); через предложения по введению экономических барьеров входа на рынок (закон «о пяти миллионах») или инициативы по установлению ограничений доли сеансов в день одного фильма в кинотеатре (закон «о 35 процентах»). А также благодаря механизмам мягкого квотирования субсидируемых Фондом кино кинотеатров в малых городах – к слову, именно эта программа Фонда кино как раз и направлена на расширение емкости рынка кинотеатрального проката.

Стремление к подчинению частного предпринимательского рынка кинотеатров интересам крупных госпродюсеров и чиновников Минкультуры вызвано не только экономическими интересами. Оно связано с реализацией социальных и политических функций министерства, которые, с одной стороны, обеспечивают самосохранение системы управления, а с другой – как раз и позволяют под прикрытием социальных и политических целей реализовывать экономические интересы узкого круга производителей аудиовизуального киноконтента через механизм конверсии государственной финансовой поддержки в доход продюсера.

Вспоминая, с каким неприятием кинопроизводящим сообществом и киночиновниками была отвергнута идея Минфина о контроле всех средств, направляемых продюсером на производство фильма через счета Федерального казначейства, понимаешь, что идея такой конверсии небезосновательна. Все, что нужно для этого, – обеспечить фильму требуемую емкость рынка (кинозалов, сеансов) в период проката фильма, в том числе и путем уменьшения доли зарубежного кино на рынке. Причем основной риск экономического результата все равно ложится на владельцев частных кинотеатров – именно они несут затраты по содержанию всей инфраструктуры кинопоказа.

Реализация регулятивных мер со стороны чиновников Министерства культуры позволяет не только обеспечить экономические интересы узкого круга допущенных к государственному безвозвратному финансированию производителей фильмов. Эти меры удостоверяют показатели эффективности деятельности чиновников перед политической элитой. Недаром в качестве единственных измеримых показателей эффективной реализации госполитики в области кинематографии остаются лишь доля отечественного кино в прокате и количество киноэкранов в стране. Одновременно с этим развитие других сегментов киноотрасли – образования, института кинокритики, просветительской работы со зрителями, научно-технического развития отрасли и т.д. – остается за рамками оценки деятельности чиновников.

Важным аспектом работы Минкульта на рынке кинотеатрального показа является и реализация политической функции госуправления. Идеологический контроль, активно применявшийся в годы советской власти, в эпоху информационного общества становится поистине высшим пилотажем – из-за боязни быть обвиненным в прямой цензуре. Даже отказ в выдаче прокатного удостоверения именно по идеологическим или эстетическим основаниям применялся в стране очень редко. За последние годы прокатные удостоверения не получили такие фильмы, как «Борат» (2006, режиссер Ларри Чарлз) и «Любовь» (2015, режиссер Гаспар Ноэ). А прокатное удостоверение на фильм «Номер 44» (2014, режиссер Даниэль Эспиноса) было возвращено в Министерство культуры самим правообладателем, и фильм не был выпущен в российский кинотеатральный прокат, хотя и доступен на легальных онлайн-платформах. Но 2018-й останется в истории еще и благодаря скандалу с выданным и отозванным прокатным удостоверением комедии режиссера Армандо Иануччи «Смерть Сталина», и то лишь на основании решения министра культуры, сославшегося на некое общественное мнение. Прояви правообладатель фильма большую принципиальность и доведи этот спор до суда, уверен, что суд не нашел бы законных оснований для подобного отказа.

На общем фоне активность Министерства культуры в принятии Госдумой поправок в закон «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации», касающихся вопросов проведения кинофестивалей в стране и демонстрации фильмов без прокатного удостоверения, известный теперь как «закон о фестивалях», заставляет думать, что именно политические цели госрегулирования стали основным мотивом такой активности. На самом деле, когда содержание контента на телевизионных каналах и в онлайн-видеосервисах жестко контролируется Роскомнадзором через институт лицензирования телевещания и блокировку сайтов с запрещенным контентом, неконтролируемое независимое фестивальное движение, получившее развитие в форме социального микропредпринимательства на рынке кинопроката, может, по мнению чиновников, представлять определенную идеологическую угрозу.

Кинотеатр – это в первую очередь коллективный просмотр. Значит, массовое скопление активной части гражданского общества в рамках того или иного неконтролируемого кинофестиваля на фоне протестных акций, связанных с пенсионной реформой, непредсказуемых итогов протестных голосований в регионах страны, снижения рейтингов действующей власти архитекторы внутренней политики не могут оставить без пристального контроля. Достаточно вспомнить судьбу известного фестиваля документального кино «Артдокфест». На этом фоне даже «смягчающие поправки» в «закон о фестивалях» (а именно так их преподносят людям через средства массовой информации) не устраняют основной цели закона – введения реестра «правильных кинофестивалей». А ответственность за них возложена на Министерство культуры.

В правовом демократическом государстве, к образу которого согласно официальной доктрине стремится и Россия, работа чиновников является, в сущности, государственной услугой населению. Но деятельность нынешнего Министерства культуры сводится в киноотрасли лишь к контрольно-надзорному и регулятивному процессу, к реализации экономической функции в интересах узкого круга производителей кинофильмов, обеспечивающей конверсию безвозмездной государственной финансовой поддержки кинопроизводства в доходы госпродюсеров и ведущей практически к стерилизации рынка кинотеатрального проката на фоне развития других способов потребления фильмов. Такая политика может привести лишь к коллапсу рынка кинотеатров. За ней последуют либо восстановление государственной монополии на кинопоказ, либо консолидация всего рынка кинотеатров под контролем крупного прогосударственного капитала.

Как отмечал основатель и теоретик советского государства В.И.Ленин, «политика есть концентрированное выражение экономики». Недаром во время недавнего представления нового главы Фонда кино министр культуры заявил, что «мы в данном случае боремся не за бюджет, мы ратуем за эффективность и успешное развитие нашей индустрии».

Под знаменем борьбы чиновников за эффективность киноиндустрии мы и вступим в новый, 2019 год. ◆

Анна Закревская

КТО БЫЛ, ТОТ ПОЙМЕТ

«Я худею»
Авторы сценария Николай Куликов, Алексей Нужный при участии Константина Майера
Режиссер Алексей Нужный
Оператор Кирилл Клепалов
Художник Маргарита Аблаева
Композиторы Дмитрий Ланской, Дмитрий Емельянов
В ролях: Александра Бортич, Ирина Горбачева, Сергей Шнуров, Евгений Кулик, Роман Курцын, Александр Пташенчук, Елена Валюшкина, Валерия Дергилева, Андрей Трушин, Олег Кассин и другие
Студия Droog Drooga
Россия
2018

«Движение вверх»
Авторы сценария Николай Куликов при участии Андрея Курейчика
Режиссер Антон Мегердичев
Оператор Игорь Гринякин
Художник Сергей Агин
В ролях: Владимир Машков, Андрей Смоляков, Иван Колесников, Кирилл Зайцев, Джон Сэвэдж, Марат Башаров, Александра Ревенко, Виктория Толстоганова, Сергей Гармаш, Джеймс Тратас и другие
Студия «Тритэ»
Россия
2017

В этом году на экраны вышли две русские картины – «Я худею» и «Движение вверх», – разной весовой категории и на первый взгляд словно существующие на разных планетах, однако прочно объединенные общей чертой – во время и после просмотра на душе становится хорошо, так давно не бывало на наших фильмах. Пересмотры, отклики знакомых всех возрастов, а также небывалые кассовые сборы только подтверждают и утверждают это чувство – хочется, как в детстве, сопереживать героям, обсуждать их поступки и голоса, а не художественные приемы.

«Я худею» дарит маленький словарик современных смешных слов, афоризмов и ситуаций, а также ворох полезных, убедительных жизненных советов. Имена членов сборной Советского Союза по баскетболу хочется повторять как считалочку – есть в этих героях и в их отношениях с тренером что-то мушкетерское, что-то из детства, что, точно знаешь, сойдется в героическую по-хорошему кульминацию.

Но приемы, разумеется, тоже на месте – иначе вчувствования не случилось бы. Это получилось благодаря в первую очередь отличной драматургии, которая позволяет чернильно-бумажным героям оживать и искриться и которая в обоих случаях помогает точно выразить общие для обеих картин темы – поиск движения к некоему единению – с собой ли, с внешним ли миром.

Представим, что фильм – это дом. Его финал и то, что навсегда останется с нами после, – это способность дома стать местом для жизни, в которое хочется возвращаться. Для начала нужно построить фундамент. Красить и украшать стены невозможно, если стен нет. В грубо сколоченном, прочном доме без всякой мишуры жить лучше, чем в несуществующем. Несуществующие конструкции – это параллельные («Движению вверх»)

попытки продолжить спортивную тему, начатую удачной «Легендой № 17». Но «Лед» на тему фигурного катания и, в меньшей степени, «Тренер» – на футбольную лишены всякого намека на драматургическую стройность, на фундамент. Потому «обои» (то есть попытки создать всякие «красивости») повисают в воздухе, оставляя зрителя недоуменно гадать: «Почему я должен сейчас переживать за этого человека в этой ситуации?» В самом экстремальном случае приходится даже спросить: а кто это вообще на экране? (Например, когда появляется первый партнер главной героини «Льда».)

Авторы этих фильмов приблизительно знают, из каких кубиков должен состоять спортивный фильм, но понятия не имеют, как добраться до тех кульминационных, «пафосных» точек (победа, победа и еще раз победа; футбольная команда «Тренера» в финале выигрывает фантастический для команды ее уровня нереальный матч), ради которых вроде все и затевалось. Кажется, что авторы просто валят эти кубики друг на друга в самоуверенной надежде, что все как-то сработает само по себе (всегда можно добавить для настроения музыку). Смертным грехом тут становится даже не само использованное клише, а ухмылка, с которой ими самодовольно пользуются. На экране появляются какие-то люди, до которых нам нет дела, они пытаются что-то изобразить, но время уже потрачено впустую – никто о них не позаботился. Не *показал* ни кто они, ни в каких между собой отношениях.

Главное, что втягивает нас в историю, – это герой, с которым мы отправляемся в путешествие и которого мы должны полюбить (так говорит автор важной книги по драматургии «Спасите кота» Блейк Снайдер). Как это сделать? Нам как воздух понадобится каждая секунда в экспозиции (так же, как они понадобятся баскетболистам в финале). Вот собранный, будто берегущий какую-то внутреннюю силу, тренер Гаранжин (Владимир Машков) в «Движении вверх». Отметим едва заметные и оттого так метко работающие детали – а зритель уже с потрохами купился, уже принимает его как родного.

Первая встреча с командой. Ждут передачи вахты, слушают последние слова уходящего тренера. Гаранжин делает осторожное движение рукой – бережно и чуть загадочно показывает своему коллеге, что тот заступил на поле за линию, за которую нельзя, – матч не идет, но уважение и любовь к спорту живет в каждой клеточке. Прибытие из-за границы, таможенный досмотр. Мало того что герой идет последним, терпеливо дожидаясь своей очереди и не спуская глаз со своих подопечных, да еще с пустой сумкой, пока ждет, замечает столь же усталую, как он, овчарку – слегка понимающе зажмуривает глаза и кивает ей, словно говоря: «Держись».

Не обязательно придумывать сложносочиненную любовную историю, можно монтировать так: «Свешникова?» – «Я!» (*Переглядывается с молодым человеком вдалеке.)* Подруга: «Давай сумку»... Прыжок через ограду к нему. Он: «Выходи за меня?» Круговое, обнимающее движение камеры – вот они уже под простыней на полу советской однушки.

«Движение вверх», режиссер Антон Мегердичев

Выступления в фильме «Лед» и матчи в фильме «Тренер» освещены и поставлены так неловко, столь неадекватно, что часто непонятно, а что вообще происходит. В случае с фигурным катанием надо следить, в отличие от командных игр «Легенды...» и «Движения...», всего за двумя участниками. Часто затемненная картинка похожа на брак – в этом отсутствие уважения к зрителю (в случае со «Льдом» уважение – это, по крайней мере, когда видно, что на этом самом льду происходит). Каждая секунда киноматерии ведь чего-то стоит. Отдавать их на растерзание невнятной трясущейся камере, по меньшей мере, расточительно.

«Огромное количество фильмов «не для зрителя», разумеется, вызывает тревогу», – писал Михаил Ямпольский в статье «Кино без кино»[1], описывая сложности создания жанрового кино. Чистый жанр по сложившейся традиции у нас снять еще труднее, чем какой бы то ни было артхаус. За «авторское» всегда можно выдать любое непонятно как сделанное непотребство (см. скетч «Монти Пайтонов» про «новую волну» и капусту на помойке). С жанром сложнее – у него есть четкие правила и границы, однако даже следование формулам из учебника не всегда дает желаемый результат. Комедия, над которой не смеются, – не комедия. Как говорил легендарный и парадоксальный голливудский продюсер Сэм Голдвин: «Хочу, чтобы вы знали, комедия Голдвина – это не повод для смеха!»

С фильмом «Я худею» – порядок. Невозможно не улыбнуться, когда: «Ты в курсе, что у тебя бровей нету?» – «Горячий мужчина, выгорели».

Авторы «Я худею» сделали практически небывалое в отечественном кино – жанровое кино с человеческим, причем симпатичным, лицом. «Жанровое» выражается в знании законов и правил и в умелом – авторском, незаметном – им следовании. «Симпатичное» – в тех

1. *Ямпольский М.* Кино без кино. – «Искусство кино», 1988, № 6.

«Я худею», режиссер Алексей Нужный

честных, с любовью придуманных деталях и мелочах, которыми их щедро обрамляют и которые в конечном счете создают нестыдную киноматерию.

Создать жанр сложно не только из-за возможных неполадок в драматургической конструкции. Ямпольский апеллировал как раз к способам создания этой киноматерии: «Мне же представляется, что зрительский успех фильма в первую очередь предопределяется способностью фильма оказывать гипнотическое, чувственное воздействие на публику».

«Легенда № 17» обладает каким-то особенным свойством, которое передалось и ее наследникам – «Движению вверх» и «Я худею». Тут уместно английское слово dreamlike, которое можно перевести как «сказочный», «сновидческий», «фантастический» и «призрачный». Однако это будет не совсем точно – скорее это нечто более абстрактное, без волшебных коннотаций, с акцентом на попытке создания *своего* собственного мира (не зря же легенда), что так подходит кино с его природной иллюзорностью. В этом смысле точна ключевая сцена картины Лебедева, когда тренер Тарасов не смотрит решающую схватку хоккеистов с канадцами, а бродит по неровному советскому асфальту, матч себе *воображая*.

Дело не в том, что «Я худею» предсказуем как романтическая комедия, героиня которой поймет, что делала что-то не так, и изменится. Дело в том, *как* герои и зрители доедут до этого, может быть, всем понятного финала. История начинает складываться без слов, уже в первые несколько секунд до титров (все те же бесценные три секунды матча): детские фотографии, девушка постоянно ест, парень качается (в одном кадре он занимается с гантелями, на заднем плане проглядывает кухня, где девушка что-то уплетает), переписка в вотсапе, девушка плачет.

Все, до щемящей тоски в районе грудной клетки, знакомое: не совсем удачная примерка платьев, выложенное в сети фото твоего парня с непонятной девицей, попытка при первой же возможности сделать селфи… «Аня, три утра!» – «Я завтракаю вообще-то…» Девушка слизывает крем с пирожного – тут же делает пару приседаний, обменивается взглядами с глазастым сердечком на торте, совершенно в духе Серджо Леоне.

Аня схватку проигрывает, заматывается в полиэтилен (так вроде худеют) и тут же хватает чипсину из пакета. Все понятно, все просто и… все не так просто. Одно название чего стоит. Оно будто суммирует весь фильм – пронзительно-грустное и знакомое, при этом неожиданное в своей наглой прямоте.

Готовые, выработанные еще в романтических комедиях 30–40-х, формулы оживают и приобретают пульс за счет узнаваемого (в кадре много телефонов, экранов, переписок, поисковых строк Яндекса, смешных рингтонов, звучат человеческие диалоги: вместо Аня – «Анчелло», «Анчоус», а еще «братан», «залипаем», «в интернете прочекаю»). И за счет внимательного отношения, которое позволяет это узнаваемое вынести на другой уровень обобщения.

Тут уже вступает особенная визуально-пластическая тема. Кондитерская словно залита золотом. Камера замечает Аню, светящуюся медовой красотой Александру Бортич, через круглое желтое кольцо на спортивной площадке, подхватывая солнечную рамку в другой сцене, когда она приходит в бассейн и выглядывает своего бывшего парня сквозь окошко-иллюминатор. Горчично-апельсиновая машина, такого же цвета Колина рубашка в клеточку, поле хрусткой пшеницы. Удовольствие «Я худею» заключается в этой медовой дымке, в человечности и узнаваемости диалогов, деталей и пронзительности, которая сквозь все просвечивает. «Это Аня Куликова, ваша дочь… Пришлите тогда адрес эсэмэской… Пожалуйста». Кто был, тот поймет.

Может, настоящая кульминация – это не надрывный эпизод пожара, а тихая сцена, когда ясно, что все потеряно и что жизнь – большой сплошной не факт. Аня в несчастной позе сидит на горчично-апельсинового цвета (светящемся от солнца) диване. Зеленовато-болотная футболка и красный плед, как драпировка на средневековом портрете. И в этой ладной, спокойной композиции, как в сотах, уже живет финал, когда героиня, кажется, за весь фильм ни разу искренне не улыбнувшаяся, смеется вместе со своими товарищами.

Известно, что правила существуют, чтобы их нарушать. И еще их можно соблюдать, но так уверенно, что спорить с ними не захочешь. Пунктирных правил из учебника, стежков, уже не видно. А ощутимо, как на ваших глазах собирается прочное здание из стекла и стали, все линии завершаются, все ружья выстреливают и ни в одной части стены не торчит арматура.

В книге «Бэмби против Годзиллы» гениальный американский драматург Дэвид Мамет предлагал автору драматического произведения

заинтересовать (зрителя/читателя), заставить задаться вопросом и в итоге дать на него одновременно неизбежный и неожиданный ответ. Два шага, которые на первый взгляд не могут представлять особой сложности, но вот эта связка «неожиданно/неизбежно»... Как выдумать фильм, основанный на реальной истории, где исход финального, кульминационного матча можно погуглить за три секунды, при этом создать хоть какой-то саспенс, уж не говоря про формулу «неожиданно/неизбежно»?

Главное в фильме «Движение вверх» – это, как ни парадоксально, движение. Движение драматургических ходов и энергичное движение в кадре, которое вырывается в солнечные широкие матчи, построенные с кристальной ясностью и с почти архитектурной остротой. Команда собрана, словно разноцветные стеклышки витража, каждый ее член дипломатично берет на себя одну характерную черточку. И хотя команда никак не может почувствовать себя цельной, на самом деле она уже живет единым организмом – только еще не знает об этом.

С неожиданной неизбежностью авторы используют трагедию Мюнхенской олимпиады 1972 года, чтобы собрать расходящиеся тропки (грузинские игроки случайно забрели в гости к израильской сборной, но успели выбраться невредимыми). И настоящий страх за товарищей (давно ими стали, все время же вместе, а понял только сейчас – может сказать каждый игрок) помогает команде обрести себя. «Парни, с вами здорово было играть», выходя на финальную игру, переглядываются мушкетеры. Ее исход не важен и оттого в чем-то удивителен: они уже выиграли, потому что пережили трансформацию, а главная победа, конечно, не спортивная, а человеческая (в итоге отдать деньги на лечение, помочь, проявить эмпатию).

Финальный матч – словно весь фильм в миниатюре последних тридцати минут. Сразу же, кстати, внимание на мгновение фиксируется на табло со счетом и на кнопке, которая вызывает тайм-ауты, – все это скоро пригодится (вот она, забота о зрителе). В разгар игры Гаранжин ухмыляется в сторону американцев: «Красиво...» В это время американские болельщики уже удивленно перешептываются, наконец замечая советских баскетболистов: «Таких в НБА нет...» Но не забывают, конечно, поддерживать своих пением гимна. А еще камера выхватывает практически идентичные «картинки» короткой подготовки команд перед игрой. Позже это же движение повторяется в перерыве, когда тренеры в монтажной переброске из одной раздевалки в другую называют составы команд на последний тайм: все это не противопоставление «нас» и «их», а напротив – поиск и нахождение общего.

Америка на самом деле соперник совершенно абстрактный. Их баскетболисты выглядят угрожающе, потому что они достойные противники, а не потому, что какие-то заморские монстры без сердца. «Мы» в итоге выиграли? Да, выиграли. А «они»? Тоже да. Та американская уличная шпана, что обыграла наших разгильдяев на нью-йоркских улицах за пару баночек икры. На самом деле победили, конечно, все.

«Я худею»

Удача «Движения вверх» – в ловком сценарном ходе, который, вероятно, и любители, и ненавистники нового «патриотического» кино если и замечают, то не слишком охотно и который заключительным аккордом закрывает тему объединения и примирения.

А еще неожиданность «Движения вверх» – в бесконечном грузинском просторе, в который выплескивается проходящая пунктиром тема поиска «национального». Или в одном таком кадре: команда в изумрудной, темно-синей и белой форме стоит на фоне двух зеленеющих склонов с белоснежной вершиной по центру. Или в том, как пластично рассказана центральная история тренера и его игрока, который становится сыном. Тренер не только так ему и заявляет в самом начале фильма и отдает отложенные на лечение своего ребенка деньги. Важнее, что камера чуть заметными штрихами дорисовывает их историю: Сашка играет с сыном Гаранжина на плечах в Грузии; Гаранжин, разговаривая с сыном по телефону, переглядывается с Беловым и опять, как в аэропорту с овчаркой, зажмуривает глаза… Этот рисунок, это движение повторится в финале, когда ребята молчаливо согласятся отказаться от выигранных денег.

Документальная фотография сборной Советского Союза по баскетболу и нарезка настоящих олимпийских побед СССР и России на финальных титрах, как ни парадоксально, только подчеркивают dreamlike-ощущение: мы смотрели как раз не хронику, а признание в любви. Признание в любви не бывает подсмотренным в учебнике по истории.

Авторы берут контуры документальной, странной и даже нескладной ситуации про минуты и секунды на настоящей Олимпиаде и насыщают историю *своим*, необходимым *этим* героям смыслом. Тогда не важно, что Америка до сих пор не признала эту победу, что здесь что-то не стыкуется, кто-то был против такой «интерпретации», а свидетели

«Движение вверх»

реальных событий не устают предъявлять счета. Важнее, когда в финале тренер орет: «Все понятно?» (что три секунды – это еще вагон времени), а герой завороженно говорит «да», на самом деле утвердительно отвечая на вопрос всего этого длинного путешествия.

Авторы «Я худею» рассказывают, что фильм они делали «в соответствии с тремя нашими ценностями: честность, развлечение, созидание...», что хотели снимать «о том, что реально волнует и трогает людей, чтобы перед экраном они хорошо проводили время, а после фильма им хотелось жить, любить, работать и создавать что-то новое. С такими же ценностями мы будем снимать и экшн, и приключения, и фантастику, и любовь. Да даже поход за грибами»[2].

Один из лучших моментов этого фильма – почти иррациональная сцена, когда Аня протягивает Коле горячую кружку чая, а он обжигается и естественно реагирует как бы поверх сценария: «А... а... а!..» «Я худею» – хрупкий фильм. Кажется, шаг влево, шаг вправо – и всё, что-то треснет, не выдержит, свалится в безвкусицу, трэш или, напротив, в назидание. Но фильм стойко выдерживает, свою хрустящую солнечность не разменивает, до самого конца не отдает, потому важны (как и в «Движении вверх») документальные кадры со съемок на финальных титрах, работающие педалью сцепления с реальностью, – тут уже можно с облегчением выдохнуть: ууф, снимали вполне себе реальные, молодые веселые люди, смотрите, они смогли эту хрупкую веселость и честность принести на экран, значит, все хорошо, значит, будет еще. ◆

2. https://tvkinoradio.ru/article/article12087-snimaetsya-kino-ya-hudeyu

Егор Беликов

ОН ДАЛЕКО НЕ УЙДЕТ

«Временные трудности»
Авторы сценария Николай Ковбас, Иван Капитонов, Георгий Малков, Михаил Расходников
Режиссер Михаил Расходников
Оператор Федор Стручев
Художник Максим Жуков
Композитор Дмитрий Селипанов
В ролях: Риналь Мухаметов, Иван Охлобыстин, Илья Рязанов, Виктория Соловьева, Ян Цапник, Ирина Пегова, Ирина Безряднова, Николай Ковбас, Ксения Суркова и другие
Enjoy Movies
Россия
2018

Фильм «Временные трудности» – педагогическая антиутопия. Она разрушает само понятие «гуманизм», отрицая возможность инклюзии инвалидов в общество. При этом на «Кинотавре», где состоялась премьера, картину приняли оглушительными овациями. Дальше в целом триумфальный выход в прокат. Почти 100 миллионов рублей сборов, 400 тысяч купленных билетов. Это плохо вяжется с памятью о пресс-конференции в Сочи, сразу после первого показа: там журналисты довольно экзальтированно пытались доказать растерявшимся донельзя создателям картины, что их кино – сущий фашизм.

Тезисы авторов действительно напоминают о трудах не то расовых теоретиков, не то лжеученых-евгеников. «Любая инвалидность излечима, нужно только поднапрячься». «Встань и иди». «Все превратности, все врожденные заболевания – лишь временные, не вечные, то есть исправимые трудности. Нужно, стиснув зубы, перетерпеть все, и тогда судьба вынет гиганта воли из инвалидного кресла и подарит ему жизнь, полную материальных благ».

У ответственного до абсурда заводского бригадира Ковалева (Иван Охлобыстин) рождается Саша, ребенок с ДЦП. Отец отказывается признавать, что породил на свет больное дитя. Он требует от своего полупарализованного сына того же, чего требовал бы от совершенно здорового школьника. Режиссер Михаил Расходников фиксирует измывательства, которые подкидывает инвалиду судьба. То его травит любящий отец за то, что мальчик не успел вынести мусор; то школьные сверстники вешают его на крючок в раздевалке, а у него самого не хватает сил слезть; то из лагеря «Артек» его по прибытии тут же отправляют обратно домой, приговаривая, что в советской детской здравнице не может быть никаких инвалидов.

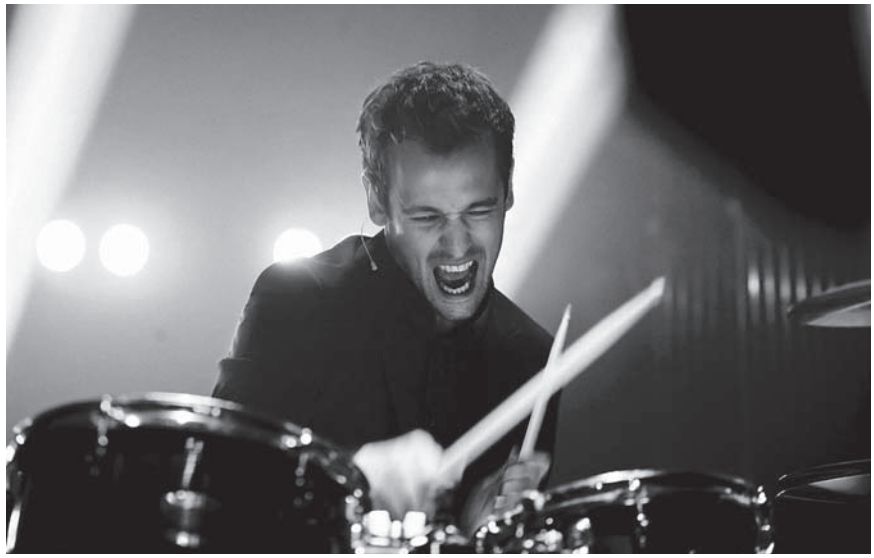
Непростая задача – однозначно и безэмоционально классифицировать такое кино. Понятно, что его делали по образу и подобию голливудских стереотипных байопиков, что называется, based on real events, о неизменно трудном пути из грязи в князи. В таком однообразно-душеспасительном кино меняются лишь имена выдающихся персон и соответственно биографические «временные трудности», стоящие перед ними. Народное же киноведение на странице в Википедии причисляет фильмы Расходникова к несуществующему жанру мотивационного кинематографа. Но в чем-то авторы статей правы: в его картинах сценарная мотивация героев подменяется общесмысловой. Проще говоря, важнее здесь не то, почему персонажи действуют так или иначе, а прочитанная зрителю мораль: трудности инвалида вовсе не трудности, особенно если он захотел, встал и пошел.

«Временные трудности», режиссер Михаил Расходников

Парадоксален, кстати говоря, феномен мотивационного тренерства, а именно этим по сюжету фильма занимается возмужавший Саша (актер «Гоголь-центра» Риналь Мухаметов). Это когда доморощенные тони-роббинсы с неизменной чеширской улыбкой крайне энергично рассказывают аудиториям стадионного масштаба о том, как надо думать и жить, чтобы достигнуть успеха. Это такой рок-концерт, только без всякого рока, чрезвычайно энергичное действо для предпринимателей всех сортов, что бы они ни предпринимали. Впрочем, как настоящий рокер, Саша еще и играет на ударной установке.

Одним из таких тренеров, которых развелось в большом количестве совсем недавно, работает Аркадий Цукер, которому действительно в детстве диагностировали церебральный паралич. Он и вправду жив, сам ходит, хорошо выглядит и любит рассказывать пастве о том, что их непримечательные проблемы малых бизнесов – это временные трудности по сравнению с тем, что ему пришлось в жизни пережить.

Изначально заявлялось, что именно на биографии Цукера основывается сюжет «Временных трудностей». Но фамилия-имя героя в фильме по мотивам его жизни стыдливо изменены. А может, наоборот, предусмотрительно. Сам Цукер демонстративно открестился от этого кино и заверил своих читателей, что в его жизни все было по-другому: «Образ жестокости, насилия и сомнений в ребенке пусть остается на совести авторов, создающих драматургию не там, где она есть на самом деле». Здесь Цукер делает важное отступление и сравнивает своего отца с героем Роберто Бениньи из картины «Жизнь прекрасна»: маленький Аркадий был излечен вовсе не насилием, а, наоборот, пребывал в спасительной иллюзии, будучи уверенным в своей



«Временные трудности»

нормальности. Хотя заявление свое Цукер опубликовал через месяц после релиза «Временных трудностей», решив, видимо, не портить фильму прокатную судьбу (он же все-таки бизнес-тренер, как-то непрофессионально было бы).

Итак, как выяснилось, биография Цукера при адаптации была намеренно изменена. Очевидно, что эти корректировки, внесенные авторами фильма в реальную историю, для них были вовсе не символическими. Например, отец Цукера никогда не работал на заводе. А вот для режиссера Расходникова это чуть ли не ключевой элемент нарратива. Свою апологию отцовского насилия, не обязательно физического, но всегда психологического, он строит вокруг банальной, хоть и не слишком четко проговоренной в картине, метафоры с железными деталями на все той же обычной советской фабрике. Послеродовая сцена, где отец узнает о диагнозе сына, смонтирована параллельно со съемками производственного процесса: раскаленные чушки катятся по конвейеру, одна из них – как, видимо, подразумевается – бракованная. Несложно заметить, что отец главного героя лечит его методом,

аналогичным закалке металла, как на заводе: сначала необходимо нагреть материал до температуры, близкой к плавлению, чтобы он стал податливым, а затем придать ему нужную форму направленными ударами молота. Точно так же действует Ковалев-старший. Он доводит до белого каления и сына, и жену, которая, разумеется, не может безмолвно наблюдать за происходящим. Затем наносит точечные, а оттого крайне болезненные удары по психике и без того больного ребенка.

Также оказалось, что выдумана с нуля и начальная сцена фильма, где озверевший герой Охлобыстина относит на руках своего сына в лес и оставляет его там. Этот момент столь же важен для сюжета: скрюченный, брошенный на произвол судьбы, ползущий по корням и мхам Саша встречает в чаще настоящего медведя. Тогда, видимо, в состоянии аффекта, он сам, опираясь на дерево, встает на ноги и орет на зверя, отгоняя его. Таким образом протагонист побеждает природу, которая обычно сильнее нас, и врожденный недуг соответственно тоже перебарывает.

Эта шокирующая своей алогичностью сцена – лишь одно из множества доказательств того, что Расходников вопиюще небрежно относится к такой требующей щепетильности теме, как инвалидность. Ведь ДЦП, как знают все и даже врачи, вылечить нельзя. Но Расходников играючи убирает эту болезнь, как гадалка – сглаз: сначала терапевтической встречей героя с медведем, а затем закрепляя эффект волшебной монтажной склейкой. Герой просто вдруг, спустя много лет, сам стоит и ходит, даже бегает по сцене во время своего публичного аутотренинга, обнимает секретаршу.

Хрестоматийный конфликт между отцом и сыном Расходников трактует, исходя из парадоксальной логики: ненависть – это любовь, vice versa. Сначала подчеркивается, что взрослый Саша уже давно не общается с родным ему изувером: истязательства отца он до поры до времени, пока этого не потребует беспощадная сценарная логика, не связывает с чудесным исцелением, а потому даже видеть родителя-садиста не желает. Лишь потом мать, почти в самом конце фильма, довольно путано начинает объяснять сыну, что, оказывается, это он так его любил, причем любил больше всех, даже больше ее самой. Хотя, как видит зритель, свою любовь Ковалев-старший по ходу сюжета никак не проявлял. Даже проговоренное другими персонажами, такое объяснение звучит нелепо.

Рационально объяснить центральный, краеугольный конфликт фильма никак не получается. Если для Саши режиссером уготован привычный для такого «мотивационного кино» путь через тернии к звездам, то отец-деспот – это фигура, чьи мотивы сокрыты где-то в тумане войны родителя с сыном, и нет в ней, как на любой войне, победителя, одни потери. Значит, не все в этом фильме сделано по велению разума. Нет, выдуманная биография Саши – предполагаемо верный путь, в котором Расходников уверен и которому всем предлагает следовать. А вот герой Охлобыстина – почему он таков? Человек ли он,

если отказывает своему ребенку в праве быть нездоровым, вовсе не ощущает по отношению к несчастному сыну ни любви, ни хотя бы элементарной жалости?

Предложить какое-то объяснение можно лишь с общих психотерапевтических позиций. Ковалев-старший намеренно уходит, даже убегает от ненавистной ему действительности. В отличие от того же героя картины Бениньи, вовсе не врет во благо своему обреченному сыну, рождая в нем надежду и давая ему избавление от того, с чем нельзя смириться. Напротив, как истинный эгоцентрик, врет только себе: от него не мог родиться больной ребенок, это не его вина. Значит, это вина ребенка, и Саше по этой извращенной логике в наказание придется соответствовать тому представлению о себе самом, которое существует лишь в голове его отца, то есть притворяться, что он здоров, и вследствие этого действительно поправиться.

Но это уже не уход от несправедливой реальности к спасительной иллюзии, а нечто куда более опасное. Расходников дает прямую индульгенцию всему, что происходило до этого, издевательски завершая фильм противоестественным, невозможным единением семьи, отца-садиста и сына-агнца. Все в итоге оказывается прощено, ведь делалось во имя великой цели. С этим связан и зрительский энтузиазм в отношении «Временных трудностей», и его непредсказуемые последствия. Страшно даже подумать о том, что наверняка в огромной стране могут найтись родители ребенка с ДЦП, которые посмотрят фильм и решат «исцелять» его по предложенному рецепту. К сожалению, они легко найдут и подходящий лес, и подходящего медведя: их у нас всегда хватало. ◆

Тимур Алиев

ПРАВО РУЛЯ

«На районе»
Автор сценария, режиссер Ольга Зуева
Оператор Федор Лясс
Художник Юлия Феофанова
Композитор Даша Чаруша
В ролях: Данила Козловский, Илья Маланин, Елена Оболенская, Ангелина Стречина, Ольга Зуева, Андрей Амшинский, Эдгар Гизатуллин, Александр Мизев, Владимир Хацкевич, Владимир Афанасьев и другие
Студия DK Entertainment, студия «Марс Медиа Энтертейнмент»
Россия
2018

Полнометражный фильм Ольги Зуевой «На районе» предлагает зрителю историю не столько о добре и зле, сколько о серой палитре морального выбора, который не бывает исключительно черным или белым. В центре сюжета похождения двух друзей – Андрея по прозвищу Киса (Данила Козловский) и Вовы (Илья Маланин). Ребятам около тридцати, они крутятся в криминальной среде, избивают по вечерам офисных клерков и мечтают о жизни как у всех: «дом, машина, девушка». Ни ценностей, ни ответственности, ни забот. Однако с появлением нового заказа от криминального авторитета взгляды на реализацию полученного «задания» у парней расходятся: Киса не против испачкать руки, лишь бы заработать легкие деньги и купить новую тачку, в то время как Вова не готов переступать черту и решает отойти от криминальных дел.

Путь Зуевой до полного метра был неблизким. Проведя детство и юность во Владивостоке (в этом же городе и происходят события ее фильма), она уехала в США, несколько лет проработала там моделью и получила кинообразование в Нью-Йорке. Снялась в картине «Солт» с Анджелиной Джоли, затем в популярном сериале «Оранжевый – цвет сезона» и нескольких короткометражных проектах (в том числе своих собственных). Знакомство с Данилой Козловским и съемки полнометражного фильма на Дальнем Востоке подтолкнули ее к возвращению в Россию, а впоследствии к жизни на две страны. По словам режиссера, история, положенная в основу сценария «На районе», навеяна ее личными детскими воспоминаниями о парнях, которые приезжали во двор на старых иномарках и в некотором смысле искали свое место в жизни, но в итоге не то чтобы его находили.

Пусть Козловский и вынесен на постер, стоит уточнить, что основная часть хронометража посвящена персонажу Маланина. Появившийся в большом кино впервые во франшизе «Неуловимые» Артема Аксененко, Илья исполнил там роль члена команды так называемых русских супергероев (вместе с Александрой Бортич, Иваном Шахназаровым и Анваром Халилулаевым), которые сражаются с коррумпированными госчиновниками и зажравшимися капиталистами. Условный русский ответ голливудским «Мстителям» с треском провалился, хоть и успел за два года разрастись до четырех частей. Если во франшизе Аксененко Маланин на экране просто гора мышц с низким IQ и минимальным набором корявых реплик, то в картине Зуевой это уже цельный герой, наделенный характером и кое-каким набором нравственных ориентиров, которые, правда, не сразу дают о себе знать.

Персонаж Козловского в фильме далеко не народный любимец и не герой-любовник, каким его привыкли видеть зрители. Здесь он предстает в собирательном образе аморального, но обаятельного мерзавца без нравственных устоев. Хотя ближе к финалу этому типажу и можно с натяжкой приписать клеймо «антигерой», на протяжении всего основного действия он не более чем харизматичный негодяй. Местами Козловский в ленте Зуевой, правда, оставляет за собой шлейф из прошлых ролей: от страстного графа Воронцова в «Матильде» у Кисы осталась тяга к женской груди, от миллионера Михаила Бондаря в «Пятнице» – развязный характер, от князя Владимира в «Викинге» – желание рисковать и кидаться в бой. Одновременно с этим перед нами совсем не типовая роль Данилы, с которой «герой российского кино 2010-х» справился, если, конечно, вынести за невидимые скобки попытки его персонажа читать рэп и сочинять в 2018-м тексты с морально устаревшими глагольными рифмами, как это делали русские рэперы в начале 2000-х.

Сюжетные перипетии сталкивают лучших друзей лбами, постепенно обнажая конфликт взглядов и характеров. Дерзкий Киса в большей степени оторван от реальности: новую куртку и тачку он «отбирает у одного мажора за долги» (эта версия озвучивается несколько раз, но правда это или нет, мы не узнаем); пушку с собой носит «просто пострелять»; девушку-официантку клеит в закусочной, несмотря на запрет сидеть с посетителями. Его стихия – условный Бронкс, а не Владивосток, вот там он на одной волне со «своими пацанами». Дальневосточный порт для Кисы не более чем временное место пребывания, границ в его мире не существует. Вова, в отличие от героя Козловского, скован рамками морали, отчасти поэтому более приземленно мыслит: не обладает горой денег и считает, что в этом нет ничего зазорного; знакомится со скромной девушкой из хора и не без трепета гуляет с ней по набережной; не получая удовольствия от избиения людей, устраивается на нормальную работу строителем. В то же время оба героя, остаются верны базовым принципам дружбы

«На районе», режиссер Ольга Зуева

и взаимопонимания; тезис «пацан сказал – пацан сделал» с ними до последних минут фильма.

Ответить на вопрос о том, что сплотило таких разных людей и сделало их лучшими друзьями, зрителю придется самостоятельно. Сценарий, впрочем, довольно прост и неожиданными твистами не удивляет. В противовес (хотя скорее на помощь) драматургии приходят выгодная геолокация и оператор Федор Лясс, снимавший ранее альманах Анны Меликян «Про любовь» и экшн Ильи Найшуллера «Хардкор» (и здесь опять Козловский). Владивосток в объективе Лясса становится полноправным участником истории. В отличие от Москвы, Санкт-Петербурга и ближайших областей вроде Тверской или Ярославской, где снимают подавляющее количество отечественных фильмов и сериалов, во Владивостоке съемки – более редкое событие. Из последних более или менее ярких картин, местом действия которых стал этот город, можно вспомнить разве что прошлогоднего «Напарника» Александра Андрющенко с прекрасным приморским колоритом и «Сказку про темноту»: там у Николая Хомерики Владивосток показан довольно серым и мрачным.

Город в объективе Лясса в «На районе» предстает удивительно красивым. Пролеты над домами, панорамы города и моря, Золотой мост – все это и многое другое позволяет отвлечься от слабой психологической мотивации действий главных героев и других сюжетных просчетов во второй половине ленты. Благодаря стараниям Лясса город, знаменитый разве что Ильей Лагутенко, заиграл новыми красками, пусть и вышел местами глянцевым, словно мы смотрим на 3D-открытку в магазине для туристов. Вместе с тем Владивосток в картине Зуевой демонстрирует самобытный, жестокий и суровый мир (при этом по-прежнему русский), который качественно не похож на улочки и дворы Санкт-Петербурга и Москвы, давно набившие оскомину зрителю.

«На районе»

Вопрос выбора неизменно сопровождает персонажей Козловского и Маланина. К сожалению, создатели довольно прямолинейно ведут к демонстрации этого самого выбора и его последствий. Крайне топорно выглядит противопоставление формата «богатая жизнь или чистые руки». По ходу развития сюжета дилемма предстает в новых вариациях: «бить женщину за деньги и стать уродом VS не выполнять заказ и остаться человеком», «светская львица VS тихоня, поющая в хоре» и «трущобы порта VS дорогие хоромы клуба». Попытка раскрасить события фильма исключительно в черное и белое выводит «На районе» за пределы реализма социальной драмы. Это обстоятельство идет картине лишь во вред: не предполагается, что в такой системе координат могут существовать нетривиальные характеры и более сложные конфликты. Сюжет выдает события уже разжеванными и выложенными на тарелке. Зрителю же предлагают лишь молча их проглотить.

Это кино старается отчаянно демонстрировать жесткость, дерзость и пацанский характер. На деле этого не происходит. Бесконечное рифмоплетство, демонстрируемое к месту и (чаще) не к месту, слова-паразиты «братан» и «йоу» в речи персонажей, демонстрация среднего пальца с ехидной улыбкой на лице – герои «На районе» хотят выглядеть «своими» ребятами, которые должны быть узнаваемы как характерные типажи среднестатистического российского двора. Но узнаются далеко не всегда. Коллега Зуевой по конкурсу «Кинотавра» этого года Александр Горчилин в своей «Кислоте», например, изобразил героев без использования подобной атрибутики, хотя они тоже далеки от социального реализма. Их больше заботят тяготы саморефлексии, тогда как персонажей фильма Зуевой и занимают блага материальные, причем желательно «здесь и сейчас».

Однако корить «На районе» за отсутствие концептуального высказывания не вполне уместно. Ведь это исключительно жанровое кино,

которое будто случайно очутилось в конкурсе «Кинотавра», куда традиционно попадают ленты более «фестивального» формата. Это дебют, снятый с опорой на классические американские каноны (причиной тому, вероятно, образование Зуевой в Колумбийском университете на факультете Film and Media Studies). Фильм не пытается притворяться камерным авторским кино, снятым на задворках страны. Зуева не старается играть на поле Юрия Быкова («Жить») или Петра Буслова («Бумер»). В большей степени «На районе» ориентируется на американское молодежное кино – мейнстримное или с фестиваля «Санденс». Вот только в центре большинства тамошних работ истории, созданные на фундаменте человеческой боли. Что же болит у героев Козловского и Маланина, праздно шатающихся по городу без конкретной цели, неизвестно. Дебют Зуевой, кажется, скрыл необходимый драматизм под толстым слоем невнятно сформулированных проблем двух тридцатилетних мужиков, живущих в красивейшем Владивостоке. Американские каноны, быть может, и крепки, вот только, когда дело доходит до российской ментальности, желаемое за действительное выдать не удается. ◆

Елена Стишова

ВЕРВИЕ

«Ван Гоги»
Автор сценария, режиссер Сергей Ливнев
Оператор Юрий Клименко
Художник Эдуард Галкин
Композиторы Леонид Десятников, Алексей Сергунин
В ролях: Алексей Серебряков, Даниэль Ольбрыхский, Елена Коренева, Полина Агуреева, Наталья Негода, Александр Сирин, Светлана Немоляева, Ольга Остроумова, Ёла Санько, Евгений Ткачук и другие
Студия «Леополи»
Россия
2018

В интервью «МК»[1] Сергей Ливнев решительно исключил автобиографические мотивы в своем новом проекте «Ван Гоги». Иными словами, спекуляции в духе домашнего фрейдизма с отсылками к детским травмам автора здесь не проходят. Но как быть, если сюжет, образы его главных фигурантов, их нервные отношения, скрытое и скрываемое – сознательное и бессознательное фильма все равно тянет в сторону пусть не фрейдистской, но юнгианской аналитической психологии?

Первоначальный импульс замысла – исповедь, рассказ от первого лица (не просто так в холостяцкой квартире сына висит портрет Андрея Тарковского) – преобразился: теперь это иносказание. Субъективное обрело иную модальность и было объективировано в архетипическую историю отца и сына в отсутствие матери.

Сценарий писался про мать и сына, как рассказал на пресс-конференции в Сочи после конкурсного показа Сергей Ливнев. Приглашенная на роль матери актриса согласилась с энтузиазмом, но на этапе грима отказалась от роли. И тогда режиссер, получив согласие Даниэля Ольбрыхского сыграть отца, радикально переписал сценарий.

Этот акт, вроде бы чисто литературный, нанес не во всем просчитанный удар по задуманной постройке фильма. Трещины пошли по всему зданию, поменялись акценты, образ матери был вынесен за рамки кадра, зато сын (в этой роли всегда новый Алексей Серебряков) обречен на протяжении фильма искать свою мать, внутренне противясь Образу Страшной Матери, внушенному отцом.

Короткий пролог фильма – флэшбэк: отец укладывает спать сына лет четырех. В руках отца сплетенный из веревки человечек, про которого рассказывается

1. См.: http://www.mk.ru/culture/2018/06/28/scenarist-assy-sergey-livnev-spustya-25-let-vnov-debyutiroval-v-rezhissure.html

очередная, как мы догадываемся, история. Антропоморфная кукла желает ребенку спокойной ночи. Встык следует кадр нервного разговора по скайпу. Немолодой мужчина (тот самый нежный мальчик по прозвищу Птицын?) на приеме у врача. Решается вопрос об эвтаназии. Врач заявляет, что у пациента нет оснований для добровольного ухода из жизни с медицинской помощью. Пациент настаивает, он почти кричит, что у него в мозговой оболочке иголка, попросту бомба. Бомба взорвется, его ждет мучительная смерть, он хочет уйти из жизни раньше, чем это случится. Врач интересуется, каким образом иголка попала в черепную коробку пациента. И получает ответ: «Это сделала моя мать, она хотела избавиться от меня!» В этот момент на дисплее появляется иконка с изображением мужчины в облике Даниэля

«Ван Гоги», режиссер Сергей Ливнев

Ольбрыхского. Звонит отец. Сын вырубает звонок отца, продолжая возбужденно говорить – теперь уже с переводчиком. В беспокойных руках сын привычно теребит веревку.

Уже в следующем эпизоде сын – его зовут Марк – прилетит из Тель-Авива в другую страну, в родной город, отец его встретит, и по дороге домой Марк увидит, как мелко дрожит его правая рука. Между тем у Виктора – так зовут отца – сегодня ответственный концерт, премьера. Оркестр под его управлением исполнит «Реквием» Моцарта.

В завязке режиссер выкладывает вроде бы все карты. Отец – знаменитый дирижер, сын – безвестный художник, создающий диковинные фигуры из веревок.

Оба одиноки. Пятидесятилетний Марк не женат, личная жизнь «когда есть, когда нет» (по его словам). Отец недавно похоронил женщину, с которой прожил лет сорок, но не позвал сына на похороны. Марк задет этим обстоятельством. Небрежение отца ущемляет его, он требует объяснений, но тщетно.

За суггестивной завязкой – репрезентацией героев, их изломанных отношений – последует долгая развязка. В ее поле проецируется – визуально и вербально – история Марка, в которой до самого финала главное остается скрытым.

Нарративная конструкция фильма, усеченная до завязки и развязки, наводит на мысль о востребованной в современном кино поэтике минимализма. Напротив, в фильме Ливнева все по максимуму: чувства, страсти, злодейство, надрывы, любовь-ненависть.

Фигуранты картины, а вслед за ними и зрители входят в микромир давно сложившихся отношений. Конструкты, модели, мотивы этих отношений будут приоткрываться, но не до самого дна, в живом общении главных героев, настойчиво отсылая зрителей в их совместное

«Ван Гоги»

прошлое, визуально представленное весьма скупо: лишь два флэшбэка из раннего детства Марка, где и следует искать зерно-завязку мучительной семейной драмы.

Оба – отец и сын – бешено раздражают друг друга, пусть и живут в разных странах, нечасто встречаются, но при встречах бесконечно пикируются. Зато связь между ними – как натянутая веревка. Чуть что – Виктор требует к себе Марка, и тот, как бы ни артачился, прилетает по первому зову. Так и в этот раз, когда Марк заметит, а потом и убедится, что Виктор серьезно болен. Диагноз беспросветный: прогрессирующая деменция под маской болезни Паркинсона.

И все пойдет под откос в уютном, не одним поколением обжитом доме Гинзбургов, устроенном на старый лад: стены увешаны портретами в рамах, фундаментальный буфет, над столом огромный абажур, в глубине гостиной – рояль. Марк встречает отца после концерта церемониальным тушем и ёрнически обращается к нему: «Ваше величество» – это домашнее прозвище Виктора.

Повезло, что в доме живет Ирина (великолепная Елена Коренева) – бывшая аспирантка Виктора, потом ассистентка, теперь домоправительница, внутренне готовая стать его сиделкой. Ей достает самоиронии осознать свою миссию и свое место. Безжалостно к себе она сформулирует в разговоре с Марком «сверхзадачу» своей незадавшейся истории: «Как не просрать свою жизнь рядом с гением».

И Ирина, и Марк – оба понимают, что Виктор Гинзбург, застывший в образе капризного премьера, как муха в янтаре, вполне себе рядовой музыкант, совсем не гений. Это знание не так уж и гибельно для них, хотя, возможно, Марк долго шел к пониманию отцовского рейтинга в музыкальном мире и в конце концов нашел в себе силы отнестись к этому открытию спокойно и даже с юмором. Марк с Ириной, похоже, давно не ходят на концерты Виктора, а тот и не требует их присутствия. Обслуге мэтра не место в концертном зале.

...Виктор вихрем врывается в дом, отыграв «Реквием». Возбужденный, с роскошными букетами, в сопровождении старых друзей Марка, он суетливо пытается усадить всех за стол, устроить домашний праздник, не замечая, что все смущены, никто не расположен чествовать Виктора, случайные гости торопятся домой. Они уходят, Виктор заваливается в обморок. Марк перепуган – он впервые видит отца в таком состоянии. Зато Ирина привычно делает все, что нужно в подобных случаях, успокаивает Марка: «Ничего. Отоспится, будет как новенький». И правда. Утром Виктор, как всегда, спешит на репетицию, не помня, как вчера рухнул на паркет.

Мы застали отца и сына в тот момент, когда они давно в разладе. Пятидесятилетний Марк, острый, умный, нервный, все еще остается Птицыным[2], беззащитным малышом, бесконечно зависящим от отца. Он хотел бы разорвать путы, он сбежал на край света, но нет – не получается. Дело вовсе не в материальной зависимости. «Неоконченные дела детства» имеют над Марком непостижимую власть. Он невротик, страдает тяжелыми мигренями, боль загоняет его под стол в скрюченной позе. Он уверен, что все дело в злополучной иголке, покуда отцовский психиатр не докажет ему, что иголка ни при чем, она давно капсулировалась и ничуть ему не мешает. А мигрень – да, мигрень есть, просто надо грамотно ждать ее прихода.

В этот приезд Марк надолго задержится у отца из-за стресса по поводу его диагноза. День ото дня Марк убеждается, что болезнь прогрессирует активно. Отец еще бывает адекватным время от времени. Только его победная наступательность превратилась в стариковскую суетливость. Он дает сыну множество поручений, он назойливо диктует ему, как нужно отвечать на звонки, если он не сможет подходить к телефону, и т.д. Марк терпит. Их визит на кладбище, на могилу жены отца, кончается тем, что Виктор не может идти. Не может оттого, что не помнит, как это делается. И тогда Марк взваливает отца на спину. Обоим становится весело, они поют «Марсельезу».

Понимает ли Марк, что они с отцом уже поменялись местами?

2. «...птицын серый, энергичный и живой» – цитата из «Детства Никиты» А.Н.Толстого.

Едва ли не в следующем эпизоде Марк наотрез откажется остаться с Виктором, переехать к нему. Виктор будет просить, настаивать, убеждать: мол, в этом доме комфортно и достаточно места для мастерской Марка. Марк неумолим, и тогда Виктор пустит в ход запрещенный прием. «Ты лузер, неудачник», – камнем кинет он в спину сына. И попрекнет его купленной в Тель-Авиве квартирой: «Всю жизнь я работал на тебя!»

Сын поступит с отцом так же, как тот поступал с ним, мотаясь по гастрольным турне и бросая маленького Птицына на нянек («Папа, тебя никогда не было!»).

Стоп! Режиссер не делает акцента на моральной подоплеке сцены, хотя Марк вовсе не безупречен. С холодным сердцем он оставляет пусть и вздорного, но немощного старика, которому недолго осталось. На мой взгляд, Ливневу в этой сцене не важны моральные оценки. Режиссер предлагает нам архетип родственных отношений к старым и больным старикам. Увы, он вне морали, как все архетипическое, данное нам как матрица.

Работает еще и зрительская симпатия к Марку, страдальцу по жизни. И антипатия к Виктору. Ольбрыхский портретирует его как авторитарного, эгоцентричного отца, самоупоенного нарцисса, так и не понявшего своей вины перед сыном.

Но вот настал час воздаяния. Марк оставит отца на Иру и сделает попытку начать самостоятельную жизнь взрослого, ответственного человека. Он делает предложение Маше (Полина Агуреева), прелестной интеллигентной женщине, давно ожидающей от Марка этого шага. Маша активно продвигает Марка, организует его выставку. Менеджеру нравятся веревочные фигуры разной длины и цвета, он удивлен, что у Марка ни одной выставки, нет фотографий его прежних работ. Свисающие с потолка веревочные абстракции плетутся руками вслепую, их узловатая фактура декоративна, эффектна, в них можно заблудиться, как в лесу, их можно использовать как театральный занавес (такое уже было у Любимова в «Гамлете»!). Фильму наплевать на прикладной потенциал веревочного арта – важен лишь его бэкграунд: узел на узле – это и есть овеществленное в грубом материале содержание Маркова бессознательного.

Веревочная метафора – сквозная и единственная в фильме. Она и есть несущая конструкция – от первого до последнего узла. Веревочный человечек, скорее всего, отцовская самоделка, потом веревка, которая привязывает, спасает, вытаскивает, а в конечном счете опутывает по рукам, по ногам, как вервие опутывало Христа, когда его вели на Голгофу. Аллюзия случайная, автор ни сном ни духом не покушался на христианский дискурс. Вервие – простая веревка, но она берет на себя символические смыслы из-за того, что фигурирует в Завете и используется в православных храмах во время богослужения.

Марк обретает согласие с самим собой, силу жить и смысл жизни, когда заходит в мастерскую, чтобы развязать все узлы и обрушить на пол веревку длиной в его жизнь. Это случится после смерти отца.

Марк навещал его постоянно, возил на прогулку в инвалидной коляске. Однажды, глубокой осенью, привез на пляж, в то самое место, где отец когда-то выгуливал Птицына. По мне, это самый теплый, самый сердечный, хотя и мучительный, надрывный, фрагмент «Ван Гогов»: сын рассказывает отцу сказку о своем семейном счастье. Про дочку Лялю, у которой режутся зубки, про сына – он родится к лету, и тогда вся семья съедется к деду и заживет на даче! Ясно, что это вранье из разряда «святая ложь», что Марк так и не женился на Маше (как в молодости не женился на Тане), что Маша ждет ребенка от другого. Ясно и то, что Марк фантазирует не только, чтобы осчастливить безумного отца, – в эти минуты он и сам себе верит.

Семейное счастье не записано в подсознании Марка.

«Ван Гоги»

Незадолго до кончины Виктора – он уже никого не узнавал – Марк встретит женщину на выходе из дома и узнает ее. Женственное благородное лицо (Ольга Остроумова) – этот образ будоражит его память: «Вы – моя мама?» Нет, не мама, ее ближайшая подруга. Его мама умерла родами, и подруга выхаживала слабенького ребенка, четыре года нянчила его, привязалась, как к сыну, – пока Виктор жестко не расстался с ней и не запретил общаться с Марком.

Виктор в больной постели, он никого не узнает, ничего не помнит. Поздно выяснять отношения.

Финал – светоносный фрагмент фильма – снят в реальном месте, в одном из израильских хостелов, с реальными персонажами – глубокими стариками, для которых художник и скульптор Саша Галицкий придумал эффективную терапию: на закате жизни они – с прилежанием первоклассников – лобзиком по дереву выпиливают фигуративные композиции. Многие любят копировать «Автопортрет» Ван Гога. Отсюда и название фильма – «Ван Гоги».

Марк опекает Ван Гогов, показывает, под каким углом лучше держать лобзик, открывает маленькие хитрости этой работы и счастлив тем, что счастливы старики. Наверное, это искупление.

P.S. А напоследок несколько слов по адресу коллег, активно не принимающих картину. «Это старомодное кино» – вот их мотивация.

Автор постмодернистских опусов – «Кикс», «Серп и молот», «Асса» (сценарист), – Сергей Ливнев в одном из интервью про «Ван Гогов» обмолвился, что, мол, да, я не прятался за жанр и стиль. Просто снимал о том, что болит.

«Человеческое, слишком человеческое» не проходит в современном искусстве, культурологи не раз объясняли, почему открытые чувства табуированы – на экране тоже. Потому прежде всего, что человечество оставило в прошлом гуманитарный мир и его ценности. Если вы все-таки настаиваете, что гуманистические ценности существуют, то ни в коем случае не давите на слезные железы, придумайте остро современную форму, максимально дистанцируйтесь от зрителя, и тогда, может быть, у вас получится. Сергей Ливнев выбрал фатальную стратегию: снял традиционную психологическую драму, да еще и с «мыльными» обертонами (злодейка мать, иголка в голове младенца). Сегодня в цене обсценное, непристойное. (См.: Жан Бодрийяр. «Фатальные стратегии».) Половой акт на экране – крупно и в ракурсах – выглядит более стильно, чем разверстая душа героя. ◆

Евгений Майзель

ПРЕВРАЩЕНИЕ

«История одного назначения»
Авторы сценария Авдотья Смирнова, Анна Пармас, Павел Басинский
Режиссер Авдотья Смирнова
Оператор Максим Осадчий
Художник Анастасия Каримулина
Композиторы Баста, Алексей Голубенко
В ролях: Алексей Смирнов, Евгений Харитонов, Филипп Гуревич, Ирина Горбачева, Елизавета Янковская, Игорь Золотовицкий, Анна Михалкова, Сергей Уманов, Анна Пармас, Андрей Смирнов и другие
Кинокомпания «СТВ», студия «Глобус»
Россия
2017

1

XIX век. На дворе середина 60-х – самый либеральный период в истории царской России. Генеральский сын, молодой поручик Григорий Колокольцев (Алексей Смирнов), задетый за живое колкостями и нравоучениями отца (Андрей Смирнов), в порыве запальчивости бросает свои столичные кутежи и добровольно отправляется служить в часть действующей армии, расположенную в Тульской губернии. По дороге, в поезде, он знакомится со своим кумиром – графом Львом Толстым (Евгений Харитонов), которому излагает восторженные взгляды на предстоящую службу («Теперь, когда Милютин[1] начал реформы, армия перестанет быть каторгой… Думаю открыть артель»), а по прибытии с ужасом обнаруживает, что, несмотря на ветер перемен, в казармах все по-прежнему. Солдаты проводят день за днем в бессмысленной муштре, никто из них не читал Вольтера, а вечерами их не ждут кружки самодеятельности. Ощущая за собой незримую поддержку прогрессивного министра и силу модных европейских идей, Колокольцев самовольно устраивает неуставные занятия («С неграмотными занимаемся азбукой, а с грамотными говорим про государственное устройство») и внеочередной банный день. Самоуправство приводит к эксцессам (поджог бани, харрасмент крестьянок), эксцессы – к обострению отношений с командиром роты, педантичным и требовательным поляком Казимиром Яцевичем (Лукаш Симлат), объектом тихой ненависти солдат, а вскоре и Колокольцева. Попутно зритель наведывается в Ясную Поляну – то вместе с главным героем, то без него, – где Толстой дописывает «Войну и мир», отчетливо страдает под гнетом семейной жизни[2] и эксцентрично ведет домашнее хозяйство (закупает аргентинское гуано и японских поросят – все сверхдорого, бессмысленно и безрезультатно).

1. Легендарный военный министр, один из наиболее прогрессивных в правительстве Александра II.

2. Кроме перманентного противостояния с женой Софьей Андреевной в фильм введена линия амурных похождений брата писателя Сергея Толстого – впрочем, ее значение в общей композиции не вполне ясно.

«История одного назначения», режиссер Авдотья Смирнова

Когда большинство комических сцен и сценок будет отыграно, начнутся события сперва печальные, а затем страшные (и этот постепенный и явно продуманный переход от веселого к мрачному заслуживает похвалы). Примерно в середине фильма случится его главное событие: самый жалкий и забитый человек в роте, писарь Шабунин (Филипп Гуревич), обвиненный в преступлении, которого он не совершал, в отчаянии ударит офицера Яцевича по лицу, за что будет отдан под трибунал[3], угрожающий по законам военного суда «смертной казнью через расстреляние». Чудовищная несоразмерность высшей меры наказания единичному рукоприкладству ясна всем, включая самых бесчувственных солдафонов, – как ясен и страх перед прецедентом помилования, как бы поощряющим дальнейшее неповиновение низших чинов. Несчастного берется защитить Толстой, живущий по соседству с пехотным полком. В активе у графа, что характерно, не только юридическое образование и дар слова, но и то, что в наших условиях поважнее и диплома, и знаний, и таланта, а именно тетушка-фрейлина, близкая государю. Ради спасения человеческой жизни Толстой решительно намерен воспользоваться всеми имеющимися в его распоряжении средствами. Что происходит далее, предоставим зрителю увидеть, а читателю догадаться.

2

Обращение к этому не слишком широко известному сюжету, обнаруженному Авдотьей Смирновой в книге литературоведа Павла Басинского «Святой против Льва»[4], – вне всякого сомнения, главный актив картины. Этот кейс работает и в связке с реальной биографией Толстого, и без нее. Право на жизнь Шабунина – этого армейского коллеги Башмачкина, Девушкина и, если говорить об искусстве каллиграфии, то и самого князя Мышкина – оказывается несовместимо

3. К слову, решение судить писаря полевым судом отдал сам Александр – возможно, добрейший русский царь.

4. См. главу «Спасти рядового Шабунина» в книге: *Басинский П.* Святой против Льва. Иоанн Кронштадтский и Лев Толстой: история одной вражды. М., 2013.

ни с буквой закона, ни с заботой о порядке. При этом, оставаясь в фокусе нашего внимания, драма Шабунина задумана второстепенной по отношению к центральному и рамочному сюжету картины – истории о становлении молодого повесы Григория Колокольцева, его диалектическом превращении из человеколюбивого либерала в полную противоположность. А также в палача и вояку, муштрующего солдат, в мечту своего отца и его омолодившееся подобие[5]. Таким образом, перед нами интересный замысел скрестить роман воспитания с юридическим/политическим/публицистическим/историческим кино. Надо признать, задумано солидно, глубоко и многослойно.

3

Но впечатляющий замысел – это одно, а его реализация, подразумевающая всевозможную конкретность, – совсем другое. Похоже, где-то на стадии сценария Смирнова сочла, что основное дело сделано, и воспользовалась написанным не как исходной точкой для создания уже собственно кинематографических коллизий, но как исчерпывающим текстом, подлежащим, если можно так выразиться, буквальной и как можно менее замысловатой экранизации. Что и было осуществлено в фирменной, вызывающе бесхитростной манере, демонстрирующей почти равнодушие к визуальной, пластической, эстетической стороне дела. Во время просмотра фильма не раз кажется, что это равнодушие какого-то преднамеренного, едва ли не концептуального толка (что неудивительно, поскольку Авдотья Смирнова – бесспорный auteur, как бы ни относиться к ее творчеству). В результате получилось нечто среднее между телевизионными фильмами Марка Захарова (но без литературного таланта Григория Горина) и киножурналом «Ералаш»: посредственная телевизионная картинка (оператор Максим Осадчий почему-то снимает все «от живота»), фельетонный схематизм и какая-то нарочитая легковесность либо избыточная выразительность актерской игры. В сочетании с целенаправленным стремлением режиссера «осовременить» XIX век (герои фильма выражаются современным языком, а генерал – и вовсе на современном сленге, музыка написана «композитором Бастой») все это выглядит даже не столько поспешно, сколько издевательски.

Действие разыграно откровенно гротескными, шаржированными персонажами, всячески настаивающими на своих амплуа: импульсивный, но отважный и чистосердечный юноша (к концу фильма он, разумеется, должен превратиться в свою противоположность); честный служака отец; педантичный и жестокий формалист-инородец (даром что не немец); забитый писарь, он же безумный мечтатель-утопист с мессианскими замашками; лоснящийся ворюга полковник и так далее и тому подобное. Плюс такой поэтики хорошо знаком ценителям комедии дель арте – благодаря легкой считываемости амплуа любые контакты между героями становятся быстро опознаваемыми не только на бытовом, но и на символическом уровне. А минус – в одномерности

5. Режиссер указывает, что в действительности «реальный Колокольцев вышел в отставку в чине майора, и это не очень высокое военное звание – в итоге он не стал делать военную карьеру. Вместо этого он занялся земской – общественной – деятельностью». См.: Авдотья Смирнова о своем новом фильме «История одного назначения». Интервью журналу Elle, URL: https://www.elle.ru/celebrities/interview/avdotya-smirnova-kazhdyi-raz-ya-zarekayus-chto-ni-pisat-ni-snimat-baiopiki-bolshe-ne-budu-nikogda-id6792732/) – но из событий фильма вывод о предстоящем в скором времени выходе на «гражданку» не следует.

и плоскостности персонажей, в схематизме драматургии, сведенной к отыгрышу намеченных действий, но лишенной жизни между этими контрапунктами и внутри них.

Впрочем, на своей типичности, включая положенную ей амбивалентность, герои Смирновой настаивали и в ее предыдущих картинах («Два дня», «Кококо»…). Благодаря этой типичности происходившие с героями события легко достигали социологических обобщений, а до них Авдотья Смирнова, как и положено критическому реалисту, большая охотница. Но все-таки то были мелодрамы и комедии, чьи сюжеты не претендовали всерьез на раскрытие «национальной культурной матрицы». Здесь же не просто самая настоящая драма, но искусное обращение к паттерну русской культуры и его реально больным, болевым точкам. Здесь ожидаешь если не трепета с благоговением, то хотя бы какую-то формальную задержку дыхания, а уж если ёрничество, то по-настоящему инфернальное, сатанинское. Ясно, что для жесткого политического ретроситкома а-ля «Смерть Сталина» (путь, о котором невольно думаешь как о возможном жанровом решении) «Истории…» не хватает наглости. Или беспардонности (да она и не задумывалась, похоже, как ситком). В то же время драме с такими высокими ставками подобают иной темп и иная плотность повествования и вообще иной смысловой вес экранной действительности, чем Смирнова готова предложить.

4

Не вполне прозрачна (или, наоборот, пугающе прозрачна) и точка зрения самого автора на описываемые события, что совершенно нормально и даже похвально для драмы, но в данном случае тоже скорее смущает, чем радует. На первый взгляд фильм приглашает нас ужаснуться жестоковыйности российской власти, сигнализирует о неуважении к человеческой жизни, взывает к смягчению нравов. При желании в нем можно усмотреть чуть ли не анархический заряд: все-таки на экране наглядно изображена суть бюрократии, слабость института представительства и, главное, то, во что государство превращает своих не худших граждан: одних убивая физически, других морально. Однако, как ни странно, гораздо более убедительной выглядит иная интерпретация, предполагающая и оправдание автором жестоких российских законов, и незыблемость вековых устоев русской жизни, в которой, как сказал позднее один видный управленец, «за десять лет меняется все, а за двести – ничего». И в которой поэтому, словами другого классика, его современника, «живи еще хоть четверть века – исхода нет». Присмотревшись внимательнее к логике рассказа, придется признать, что в пользу этого пессимистического прочтения, оправдывающего status quo, говорит, на удивление, многое.

Попробуем реконструировать точку зрения автора. Один из двух отчетливо положительных героев в «Истории одного назначения» – это,

«История одного назначения»

между прочим, не Толстой (что тоже мудро), а пьющий прапорщик Стасюлевич (Сергей Уманов), которого фантазия сценаристов или режиссера превратила заодно и в героя рассказа Толстого «Разжалованный» (тоже эффектный ход, переводящий фрагмент русской жизни в гипертекст русской литературы). Весь фильм изрекающий нечто вроде саркастической народной мудрости, Стасюлевич не питает никаких иллюзий относительно сородичей. В ответ на пьяные откровения Колокольцева, что есть-де у него идея организовать столярную артель, Стасюлевич без экивоков возвращает поручика на землю: «Русские украдут, инструмент пропьют». А чтобы мы не вздумали грешить на человеческую натуру как таковую, усиливает свою мысль: «Отнесись к русскому человеку по-хорошему – сам рад не будешь».

Баба, накрывающая героям на стол, сетует, что давно бы отравила «польское насекомое» (речь об офицере Яцевиче), «только вот он не дает». Она показывает на Стасюлевича, а тот хитро и в то же время горько усмехается, глядя на Колокольцева: мол, вы только поглядите, ваше благородие, какой народец гнилой, а вы его защищаете. В дальнейшем зритель еще убедится и в порядочности Стасюлевича, и в том, что его голос – голос самой мудрости. В сходном духе отзывается о сослуживцах и забитый Шабунин: «Скоты они. Не нужно им никакое учение».

Невысокого мнения о народе не только люди бедные, травмированные и пьющие (как Стасюлевич и Шабунин), но и вполне благополучные – такие, как, например, полковник Петр Алексеевич: «Народ ведь наш… ему только покажи слабину – так взбуровится! Сам себя погубит».

Неверие в сограждан – этих темных и испорченных полузверей – подкреплено неверием в просвещение и модернизацию. Сразу после разговора с Колокольцевым, которому полковник жалуется на ротных командиров и лицемерно констатирует, что задуманную Милютиным

«История одного назначения»

реформу ему не с кем проводить (кадры чудовищны), следует комический эпизод с участием Толстого и его управляющего. Управляющий возмущается сумасбродными барскими покупками «турецкого гуано» («Что у нас своего мало?» – *смех в зале*). Таким образом, «наукоемкая» инвестиция писателя вольно или невольно сопоставлена с придурью прогрессивного министра, затеявшего реформу без представления о том, кому надлежит ее осуществлять. Можно понять солдат – взрослых, сформировавшихся мужчин, не привычных и потому не слишком охочих до занятий, – но как объяснить, что даже крестьянские дети в фильме не отличаются сообразительностью? В комическом опять же эпизоде посещения Колокольцевым сельской «школы», организованной Толстым, писатель предстает прекраснодушным аристократом, не замечающим отсутствие абстрактного мышления у своего любимчика ученика и, возможно (если логически развить это наблюдение), витающим в каких-то фантазиях относительно реальной ценности своего образовательного проекта.

Но самая влиятельная партия в этом условно «русофобском» хоре принадлежит второму безусловно положительному герою картины и главной «*представительнице тогдашнего здравого смысла*» в Ясной Поляне, а именно жене писателя Софье Андреевне (Ирина Горбачева). Как и положено «*послу от действительности*» (обе цитаты – Шкловского), она противостоит графу во всех его начинаниях и, по мысли режиссера, оказывается если не умнее, то дальновиднее и благоразумнее; если с кем Смирнова и ассоциирует себя, то именно с ней. Именно Софья Андреевна первой – и наиболее лаконично – формулирует проблему дела Шабунина: «Смертную казнь за почещину?» Именно она подает идею спасти несчастного писаря, пока автор «Войны и мира» мямлит, что закон есть закон. И именно она бросает в лицо Льву Николаевичу

чеканную формулу: «Я ненавижу не тебя, а твой русский народ. Твою любовь к нему, выдуманную и неискреннюю».

В непроговариваемой, но подразумеваемой сумме обнаруживаем следующую эзотерическую мысль, предлагаемую автором своим наиболее проницательным зрителям: Шабунина, конечно, жаль, но спасти его было все равно невозможно. Более того, добро, сделанное ему и его сотоварищам, непременно обернется злом для них и для всех (подобно деньгам, данным Колокольцевым Шабунину на побег и ставшим причиной его бедствий). А то, что любая вольница чревата беспорядками и насилием, – это нам объяснять уже не надо, это мы уже в фильме видели.

5

Разумеется, даже если это и есть программная авторская мысль, приговором картине она стать не может, как бы цинично ни выглядела в исполнении представителя элиты (и как бы ни утверждала элиту в привычной позиции инородцев-угнетателей): автор художественного произведения имеет право на любое мнение, каким бы предосудительным оно нам ни казалось. Имеет смысл помнить, что и величайшие творцы далеко не всегда, мягко говоря, являли собой образцы безупречного гуманизма. Тем более эта точка зрения не может служить поводом для критики фильма в нынешней подмороженной России, где любое обращение к таким болезненным сюжетам выглядит делом скорее полезным – по крайней мере, в глазах тех из нас, кто все-таки надеется на смягчение как законов, так и нравов. В этом смысле и кинопрокат, и телевизионные показы «Истории одного назначения» следует только приветствовать.

Финальным же впечатлением от картины остается благодарность… Роману Абрамовичу и Борису Гребенщикову, вынесенная громадным кеглем сразу после того, как под мрачную музыку погаснет последний кадр. В итоге эти двое оказываются как бы вдохновителями и косвенными гарантами качества получившейся драмы. Гипнотическое и немного странное сочетание этих имен, каждое из которых велико по-своему, давая попутно представление и о масштабе личности режиссера (для тех, кто еще не догадался), оставляет в душе зрителя приятную светскую загадку. ◆

Денис Катаев

ВХОД В ТЕМНОТУ

«Подбросы»
Автор сценария, режиссер Иван И. Твердовский
Оператор Денис Аларкон Рамирес
Художники Ольга Коваленко, Екатерина Щеглова
Композитор Кирилл Рихтер
В ролях: Денис Власенко, Анна Слю, Данил Стеклов, Павел Чинарёв, Вильма Кутавичюте, Александра Урсуляк, Максим Виторган, Наталья Павленкова и другие
Arizona Productions, студия «Новые люди»
Россия – Литва – Ирландия – Франция
2018

Расскажи о природе стихи, Молдакул,
В них березу сравни и родной саксаул.
Андрей Родионов, Екатерина Троепольская. «Сван»

Писателя всея Руси Владимира Сорокина часто поверхностно нарекают автором антиутопий. На него прочно повешен ярлык предсказателя, чьи прогнозы сбываются с устрашающей точностью и регулярностью. Однако его проза строится на стыке реальности и вымысла, что и порождает иллюзию зловещего предчувствия. Его «фиолетовые лебеди» оказываются «черными лебедями» из нашей социальной действительности, только обернутыми во флуоресцентную иносказательную форму, и от «романа» остается только форма, а содержание становится вполне документальным. Его последние антиутопии («День опричника», «Сахарный Кремль» и другие) можно назвать скорее сказкой, основанной на реальных событиях. Примерно в таком же духе свою сказку сказок по мотивам русской жизни снял Иван И. Твердовский.

Владимир Сорокин сочиняет «трилогию российских аномалий». А Твердовский, подобно серийному убийце Джеку из фильма фон Триера, возводит собственный бестиарий, в котором безжалостно препарирует типичные образы нашего общества: не узнаваемых людей, а скорее их маски и аватары из мира животных, которые давно потеряли свой антропоцентризм.

«Подбросы» – кульминация провокативных приемов режиссера, которые он использовал в «Классе коррекции» и «Зоологии». Получился еще более искусственный, но и выверенный фильм. Своих героев Твердовский

невозмутимо погружает в формальдегид, как Дэмьен Хёрст акулу; так возникает впечатление стерильности или кунсткамеры.

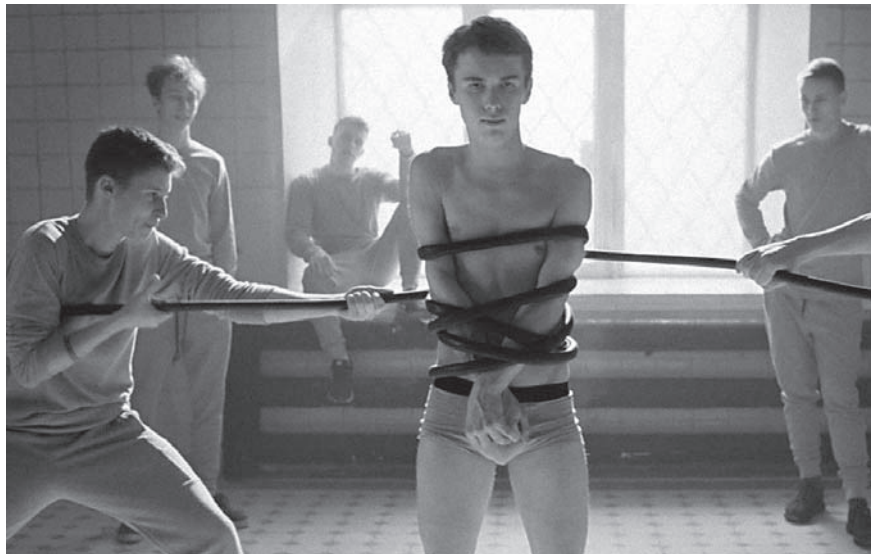
«Подбросы» порой напоминают видеоарт. При этом аллегорический метод режиссера Твердовского выявляет в российском контексте нечто существенное. Нашим молодым авторам игрового кино свойственно прибегать либо к политическому памфлету, либо к отстраненным от реальной жизни манифестам поколения, как в «Кислоте» Александра Горчилина или «Тряпичном союзе» Михаила Местецкого. Они почему-то предпочитают удобный статус «новых тихих», боятся быть дерзкими, экспериментировать с визуальной формой. В то время как пятидесятичетырехлетний Гаспар Ноэ устраивает взрывоопасные аттракционы и отрывается на публике по-настоящему «кислотными» выплесками энергии, наши тридцатилетние и даже двадцатилетние продолжают с усталостью в глазах и с мазохистским удовольствием погружаться в русскую хтонь и особенности национального характера без какой-либо художественной выделки материала.

Неоднозначный умышленный фильм Твердовского основан на документальных материалах. В нем сходятся и взаимодействуют, казалось бы, взаимоисключающие стихии.

Действие тут максимально приближено к той самой реальности, с которой мы сталкиваемся ежедневно. Стоит упомянуть, что «Подбросы» – следствие работы режиссера над его документальным проектом, незаконченной картиной о буднях российской полиции, которую он готовит уже четыре года. Жизнь людей с надписью «Россия» на погонах будет пострашнее того, что показано в «Подбросах».

Твердовский яростно разбирает механизм функционирования образцовой российской коррупционной ячейки, в которой оказывается главный герой, подросток Денис. Это организованная преступная группа, по которой плачет расследование Алексея Навального, состоит из привычной цепочки судей, прокуроров, следователей, врачей и полицейских. В российский «спрут» мальчик попадает прямиком из другой российской институции – детдома. Туда его отправляет мама, которая в духе времени воспользовалась для этого бэби-боксом (справедливости ради, семнадцать лет назад их в помине еще не было, но автора вряд ли стоит обвинять в недостоверности). Герой фильма становится винтиком в системе: изображая жертву, он подбрасывается под колеса важных особ в дорогих автомобилях, которых по разным причинам решили подставить или шантажировать. Все эти схемы уже привычны даже для ребенка. Правоохранительный беспредел, пытки на допросах и в тюрьме, возрождение традиций ГУЛАГа – весь этот кошмар превращается на наших глазах в рутину и обыденность.

Денис – чужеродный элемент, который либо адаптируется, либо не сможет приспособиться к здешним законам джунглей. Но «Подбросы» все же никак не назвать «синема-верите», потому что Твердовский этот ужас показывает сквозь «магический кристалл». Эта страшная сказка, фантасмагория в духе жуткой версии Диснейленда – Дисмаленда,



«Подбросы», режиссер Иван И. Твердовский

которую возвел три года назад художник Бэнкси. Там сирийские беженцы встретились лицом к лицу с миром Белоснежки, и родилась ошеломительная история.

Название картины Твердовского на английском языке (международная премьера фильма состоялась на фестивале в Карловых Варах) отдает сюрреализмом. Jumpman – это уже не просто новичок в криминальной тусовке, не просто «подброс», а настоящий супермен, обладающий сверхспособностями, которые проявляются в кромешной темноте: он не чувствует боли, а потому успешно подбрасывается под машины своих жертв. Условностью здесь пропитаны каждый кадр и диалог. Судите сами: интернат, в котором живет Денис, здесь не очень-то смахивает на настоящий российский детский дом. Внутри этого учреждения царит идиллия, как будто действие происходит в элитной британской школе для мальчиков, а сами воспитанники, как положено, прилизаны, аккуратны, выкрутасничают в модных кроссовках. Именно из этого исключительно непорочного места Денис входит в мрачный и порочный реальный мир, в котором ему придется существовать по новым правилам.

Москва Твердовского тоже не предстает привычным городом собянинской подсветки. Здесь нет затертых до дыр российскими кинематографистами планов храма Христа Спасителя со «Стрелки», небоскребов Москва-сити и Живописного моста в Серебряном бору. Москва здесь нарочито неузнаваема и больше походит то ли на коварный Готэм-сити, то ли на чересчур киношный город грехов (родригерсовский) город-комикс с пустыми проспектами и мигалками полицейских, то ли на опасный скандинавский городок из северных детективов (оператор Денис Аларкон Рамирес).

Твердовский экспериментирует с нуаром, который служит ему эстетическим референсом. Так реальные обстоятельства становятся

как будто придуманными, располагаются на стыке правды и фейка в мире постправды. Визуальная двойственность присуща в «Подбросах» мельчайшим деталям. Коррумпированный российский суд выглядит настолько глянцево и искусственно, что кажется скорее милой пародией на российскую Фемиду. Действительно, зачем усугублять ужасы, если мрак уже воссоздан в картинке, а про наше правосудие мы и так догадываемся.

Можно было бы сказать и так: на экране смертельно опасный перформанс или зрелище про Зазеркалье со своими чудовищами и байками из склепа. Главное орудие режиссера – гротеск и манипуляция со зрительским восприятием. Тут видится его сходство с молодым автором из Канады Ксавье Доланом, с которым Твердовского часто сравнивают. Не случайно дебют Долана «Я убил свою маму» Твердовский рассматривал как референс для «Подбросов». И тут и там перверсивные отношения матери с сыном, которые определяют искаженную муторную действительность. В фильме Твердовского герой тоже убивает свою маму, пусть и, так сказать, метафорически, чтобы остаться в живых.

Кино как модель эскапизма от удушающего бытия – путь немногих молодых режиссеров. Так они осуществляют свою свободу. Я бы рискнул сказать, что Твердовский ощущает себя на съемочной площадке суперменом, который не станет компромиссничать из малодушия или по коммерческим соображениям. Но остается вопрос: как бы документальный материал, над которым он так долго работал, не оказался вторичным и ненужным? ◆

Нина Цыркун

В БЕЗВОЗДУШНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

«Юморист»
Авторы сценария Михаил Идов, Лили Идова
Режиссер Михаил Идов
Оператор Александр Суркала
Художник Айварс Жуковскис
В ролях: Алексей Агранович, Семен Штейнберг, Алиса Хазанова, Вильма Кутавичюте, Павел Ильин, Даниэль Шифрин, Полина Ауг, Артем Волобуев, Юрий Колокольников и другие
Студия Hype Film, студия «Метрафильмс»
Россия – Латвия – Чехия
2018

Главная тема «Юмориста» – художник и власть, – которую Михаил Идов, известный писатель (равно свободно пишущий на русском и английском) и сценарист («ДухLess-2», «Лондонград. Знай наших», «Оптимисты»), сюжетно заявляет в своем режиссерском дебюте в ее советском варианте, разнообразно осмыслена и предъявлена, начиная хотя бы с «Темы» Глеба Панфилова и заканчивая (хронологически) «Довлатовым» Алексея Германа-младшего. Но в этом случае интереснее всего универсальный, вечный и мирового масштаба смысл отношений артиста и некоего (не важно, кем или даже чем персонифицированного) сильного мира сего, опять же один из вечных художественных тропов в видимом диапазоне от «Кабалы святош» Михаила Булгакова до «Приколистов» Джадда Апатоу. Именно это, мне кажется, проявлено и выведено в «Юмористе» Идовым-режиссером, акцентирующим внимание прежде всего на крупных планах лица главного героя, комика Бориса Аркадьева (Алексей Агранович), на его грустных глазах, на похожей на гримасу усмешке и сутуловатой спине. Его самочувствие, его бесконечная саморефлексия в принципиальном отвлечении от той же власти – вот что увлекает, требует эмпатии и наталкивает на размышления.

Смешной затейник, экранный или эстрадный комик по жизни (насколько мне со стороны известно) всегда человек одинокий и невеселый, даже мизантроп, с которым, мягко говоря, нелегко дружить. Есть даже такой термин – «синдром Робина Уильямса», который обнаруживается у Джима Керри, Бена Стиллера, Эдди Мёрфи и опять-таки часто становится предметом фильмической рефлексии – достаточно вспомнить «Ленни» Боба

Фосса, «Изюминку» Дэвида Зелцера или недавнего «Комика» Тейлора Хэкфорда с Робертом Де Ниро.

У Михаила Идова в начале фильма автора-юмориста (в нынешней терминологии стендап-комика) Бориса Аркадьева после, как всегда, успешного эстрадного выступления в Юрмале окружают зрители, в основном зрительницы. Одна из них просит поставить автограф на его книге с шокирующим (в контексте ситуации) названием «Проклятье» и после ритуальных слов благодарности добавляет: «В вас пропал настоящий серьезный писатель». Эта ремарка дает ключ к внутреннему состоянию Бориса, чье внешнее существование кумира публики – эффект симуляции, альтернативной очевидности, игровая стратегия, навязанная внешним запросом. Отсюда его навязчивое желание быть по-настоящему любимым – но за нечто иное, не за то, что он выставляет в качестве ответных или упреждающих ходов в бесконечно длящемся турнире с теми, с кем он вступает в игру: «…начинаю презирать людей, которые так легко поверили в этот дешевый обман и полюбили меня». Трудно признаться в том, что презираешь себя, – известная психологическая техника перенесения (фрейдовский трансфер), подстановка вместо себя другого служит удачно пригнанной уловкой самооправдания и самовозвеличивания за счет нехитрой комбинаторики. («Мания величия под маской застенчивости», как диагностирует один из приятелей.) Аркадьев попал в колею игрового наваждения, которое равно действует на всех участников игры, на артиста и на публику, из раза в раз как будто в мóроке требующей повторения одной и той же миниатюры про девушку и обезьяну Артура. Колея бесконечна; из игры, не доставляющей удовольствия одной стороне и вызывающей привычную механическую реакцию у другой, нет выхода.

Его эстрадные номера – не случайно навязчиво цитирующийся на протяжении всего фильма, не случайно даже окаймляющий его как знак дурной бесконечности пошловатый, с эротическим подтекстом один и тот же скетч – сублимированная форма творчества, придающая самосознанию Бориса как автора вид целесообразности, но тем самым сводящая само творчество к рутинной функциональности. Собственно, об этом он говорит в перепалке с сыном-подростком Ильей, упрекающим отца, по сути дела, в том, что тот пренебрегает первостепенной своей родительской ролью. Борис яростно тычет в модные шмотки и дорогую аудиотехнику: вот, мол, я потому дома редко бываю, что тружусь, чтобы на все это заработать! – и тем лишь доказывает, что подчиняет свою большую игру независимым от него законам стоимости, заодно симулируя собственное психологическое равновесие.

Борису нужен собеседник, но его нет. Среди коллег он ощущает себя птицей более высокого полета и относится к ним, мягко говоря, свысока, если не сказать пренебрежительно, даже демонстративно пренебрежительно – на глазах у приятеля уводя к себе в номер его девушку. Жена Эля, которую тонко, практически одной мимикой (при минимуме текста) играет Алиса Хазанова, чувствует мрачное

«Юморист», Режиссер Михаил Идов

настроение мужа, но она не допущена к его сомнениям. Интуитивно сам он чувствует, что единственным равным ему собеседником мог бы стать бог, но он в него не верит. И все же случай поговорить с трансцендентным субъектом возникает. Однажды в дом являются двое одетых в одинаковые костюмы мужчин[1], требуют немедленно одеться и ехать с ними. Естественно, возникает подозрение, что повезут на Лубянку, и Эля готова ехать с мужем как профессиональный адвокат. Но нет, говорят эти двое, не на Лубянку, а товарищ вернется часов через восемь. И далее действие приобретает детективно-мистические обертоны: Бориса везут на машине, потом в пустом самолете, опять на машине с узкоглазым шофером, ведут по обшарпанному бетонному подвалу-лабиринту и наконец впускают в комнату с микрофонами. Начинается сеанс связи с космонавтом на орбите: концерт по заявкам. «Как там? Бога нет, надеюсь?» – спрашивает Борис невидимого собеседника. «А если бы вы бога встретили, что бы попросили?» – «Товарищ бог, я хочу, чтобы меня любили…» – ну и дальше про то, в чем только одному богу и мог бы признаться, про презрение к тем, кого так легко обмануть. То есть, по сути, признаваясь, что сам превратился в объект манипуляций, вызванных им же самим.

Все-таки аудиоупоминание бога тут, мне кажется, излишне. Этот смысл зритель и сам бы вчитал в диалог, указующе декорационно обставленный, порадовался бы своей сообразительности. Вообще же весь камерный фильм экономно и точно оснащен деталями – поведения, вещей, психологических нюансов. По ходу дела привыкаешь к тому, что здесь все не случайно, все не зря. И если в начале фильма в застолье на Рижском взморье упоминается имя космонавта Малкина, то оно должно откликнуться – и откликается. Кстати, кто-то за столом спрашивает, не еврейская ли это фамилия – Малкин, а потом разговор выходит в шутейное русло, затевается игра: каждому предлагается придумать

1. Вот, кстати, еще одна коннотация, свидетельствующая об универсальности кейса Бориса Аркадьева. В биографической книге Эммануэля Каррера о Филипе Дике «Я жив, это вы умерли» автор пишет о том, что писателя в эпоху «охоты на ведьм» преследовали – реально или в его параноидально-галлюцинногенном сознании – два типа с удостоверениями агентов ФБР. Потом стал заходить один, и Филип подозревал, что тот завоевывает его доверие, чтобы лучше заманить в ловушку. В «Юмористе» тоже есть такой настойчивый прилипала, представившийся как человек из клуба железнодорожников, а потом оказавшийся майором КГБ.

по три ответа на вопрос: почему евреев не берут в космонавты? На самом деле ответ ясен и никакого ответа не требует: все дело в стыдливо на тот исторический момент маскируемом, но реально существовавшем государственном антисемитизме. Один из ответов Аркадьева звучит как отточенная эстрадная реприза: «Не берут, потому что не вернутся. Слишком большой опыт жизни в безвоздушном пространстве».

Навык зрителя следовать по доходчиво обозначенному авторами сценария, режиссером и художником маршруту приводит к ожиданию трагического финала, когда мы видим, что, уезжая прислуживать по случаю дня рождения супруги высокопоставленного генерала, Борис забывает дома сумку, с которой всегда выходит на сцену. (Возможно, здесь намек на известный портфель Михаила Жванецкого, хотя Аркадьев, конечно, целиком вымышленный персонаж.) Трагедия и вправду случается, но Борис оказывается в ней не жертвой, а, напротив, кем-то вроде бога из машины, коннотируя поливалентность комбинаторики игры. Действие происходит в соответствующей травестированной обстановке – в отделанной мрамором многоярусной бане, перестроенной из бывшего храма. Видя, что Борис не пьет (он серьезно болен, ему нельзя), хозяин командует: «Шути давай!», и порядком выведенный из себя за время сеанса ублажения юморист без стеснения выдает казарменные шутки насчет генераловой жены. Пораженный в самое сердце неожиданным бунтом обслуги, которую высокий чин видит во всех нижестоящих, генерал падает замертво. А авторы фильма прибегают еще к одной травестии, низведению кейса вниз по вертикали власти до пародии, инсценируя эпизод в виде имитации известной сцены смерти Сталина, многажды использованной в кинематографе (последний раз в одноименном комиксе Армандо Иануччи). Никто из приспешников не спешит на помощь. Они окружают труп, и кто-то замечает: «Обделался. Пусть уберут».

Обмен смертью с другим, возможно, лишь временное перенесение реальности в грезовую иллюзию, расшифровываемую в эпилоге. Повторяется фрагмент эпизода с путешествием Бориса: он вновь проходит по лабиринту, напоминающему опыт, описанный пережившими клиническую смерть, и видит себя на эстраде с цифрами 2018 на заднике, перед залом, которому он, постаревший, рассказывает все тот же скетч про девушку и обезьяну, все с тем же успехом. Стоило пережить фантомную смерть травестированного властителя, чтобы вновь оказаться в вечно повторяемой большой инсценировке неизбежной манипуляции… ◆

Кирилл Краснов

РАЙ И МУЧЕНИКИ

Среди многочисленных инцидентов, произошедших за последний год в российском кинематографе, был один в своем роде уникальный, но очень симптоматичный. В конце мая на платформе YouTube появился двухчасовой ролик популярного видеоблогера Евгения Баженова (он же BadComedian) о фильме «Движение вверх». В своей характерной манере блогер раскритиковал новогодний хит и обвинил авторов в недостоверности экранной истории и в плагиате. Видео стремительно набрало несколько миллионов просмотров и вызвало феноменальный общественный резонанс в сети: спустя сутки рейтинг «Движения вверх» в списке лучших фильмов пользователей «Кинопоиска» опустился на десятки строчек. С таким шквалом проставленных фильму «единиц» в истории сервиса еще не сталкивались: кто бы мог подумать, что люди после просмотра одного обличительного ролика проявят инициативу и начнут выставлять низкие оценки главному российскому блокбастеру нового года.

Любопытно, конечно, не то, как это комментировали авторы фильма, и не то, что российское кино снова себя дискредитировало в глазах рядовых зрителей. Показателен очевидный на первый взгляд факт: иные негодовавшие пользователи ставили низкий балл, вовсе не посмотрев саму картину. Конкретный случай с «Движением вверх» – одно из доказательств специфичной модификации: потенциальные зрители не идут на фильм, зато с удовольствием собираются на его театрализованный анализ. Вот почему в рунете под неоднозначным трейлером какой-нибудь российской ленты нередко встречаются безапелляционные комментарии из разряда «смотреть не собираюсь, но обзор BadComedian гляну». Нынешнее сетевое сообщество

знает, что, в отличие от рискованного похода в кинотеатр, существует безболезненная альтернатива – комедийное шоу Баженова. Каждый новый выпуск вроде отдушины: посмеешься над «бездарным» отечественным кино, позлишься на тех, кто выделяет деньги на странные проекты, затем лайкнешь видео, а заодно и негативную оценку фильму какому-нибудь поставишь, чтобы окончательно успокоиться.

В этом незамысловатом единодушии интернет-комьюнити живет уже не первый год, но только неожиданный майский всплеск дал понять, насколько влиятельной может оказаться относительно новая призма, через которую воспринимается современное отечественное кино. Собственное впечатление уже не требуется, ведь есть специальный человек: он за всех посмотрит «вредоносный» фильм и высмеет его в приятном для постоянных подписчиков формате. И они, разумеется, не пойдут смотреть расхваленные в официозных СМИ российские блокбастеры, где высока вероятность столкнуться с обманом, политической пропагандой или ложными ценностями. И в какой-то степени позиция таких зрителей справедлива, несмотря на то что в кино понятие «пропаганда» и представления о ложных и истинных ценностях размыты. Люди просто не желают стать частью политически ангажированной аудитории.

Конечно, пространство отечественного кинематографа необязательно подчинено правилам государственной идеологии, зато оно уж точно зависит от текущей конъюнктуры и зрительского спроса. В этой связи коммерческое российское кино практически не провокационно и совсем не оскорбительно, избавлено от потенциальных профанаций и остросоциальных тем. И все-таки приходится убеждаться, что даже такие «мягкие» по своему содержанию произведения неожиданно оказываются объектом противоречивых, а точнее, даже парадоксальных интерпретаций. Впрочем, по Борису Гройсу, парадоксальная интерпретация – закономерная реакция на современное искусство (и кино, в частности), которое само по себе парадоксально: «Мы также сталкиваемся с работами, которые стремятся быть как документальными, так и фиктивными, и с художественными интервенциями, которые стремятся быть политическими в том смысле, что хотят преодолеть границы арт-системы, оставаясь при этом внутри нее… […] Эти произведения искусства могут вызвать видимость того, что они потенциально способны спровоцировать в зрителе бесконечное множество интерпретаций, что их значение является открытым, что они не навязывают зрителю никакой конкретной идеологии, теории или веры. Но эта видимость бесконечного плюрализма является, разумеется, лишь иллюзией»[1].

Иллюзорный плюрализм в истолковании произведений искусства на деле дуалистичен, как и их функция: произведения являются либо продуктом потребления, либо инструментом политической пропаганды. Пожалуй, на рамах этого метанарратива можно и остановиться, потому что в идеологическом смысле

1. *Гройс Б.* Политика поэтики. М., «Ад Маргинем Пресс», 2012, с. 9.

коммерческие фильмы в российской индустрии тоже носят двойственный характер: они все в какой-то степени политизированы или «консьюмеричны».

1. Инвалидность как аномия

Больше всего негативных отзывов в этом году досталось дебютной картине Михаила Расходникова «Временные трудности», в которой показана история успеха некоего Саши Ковалева (Риналь Мухаметов), победившего ДЦП и ставшего востребованным бизнес-консультантом. Справиться с болезнью мальчику на протяжении детства помогал отец (Иван Охлобыстин), только методы лечения он использовал весьма необычные: мог заставить сына самостоятельно завязывать шнурки и сам уйти смотреть кино; ударить по рукам и бросить на пол столовую ложку, чтобы мальчик поднялся со стула и помыл ее; мог обязать сына вынести мусор на улицу, а если тот не справится, высыпать этот мусор ему на кровать. Безжалостная методика – результат твердой убежденности отца, что Саша должен быть нормальным ребенком, его можно сделать здоровым, «перековать», как бракованную деталь на сталелитейном заводе (эта метафора, что примечательно, показана и в самом фильме).

Этические проблемы во «Временных трудностях» возмутили подавляющее большинство: от критиков до уже упомянутого блогера BadComedian. Были и те, кто углядел в культивирующей насилие над инвалидом картине первоначальную мотивировку авторов, которые собирались сделать историю о любви отца к сыну и о преодолении невзгод. Но получилась драма о незыблемой жестокости, о хладнокровном наказании без намека на вознаграждение и ласку. Почему же вместо социализации в среде фильм предлагает практику психологического давления, а вместо гуманного отношения к инвалиду пропагандирует насилие, тем самым замещая неизлечимую болезнь временным недугом, виной которому лень и слабость характера? Да и возможно ли воспринимать «Временные трудности» в отрыве от социокультурного контекста и отечественной действительности?

Стоит вспомнить, как подобная подмена понятий происходила в Советском Союзе, особенно в сталинскую эпоху. В тогдашней культуре инвалидность представляла собой антитезу «валидности», точно так же как недееспособный гражданин дееспособному. Оппозиция нормального и аномального, полноценного и неполноценного во многом была оправдана советской идеологией, социалистическим образом жизни и трудовой этикой, в которые инвалидность как своеобразный дефект не вписывалась, а потому человека с ограниченными возможностями следовало всячески реабилитировать, опять-таки «перековать», восстановить его нормативную работоспособность («Истребители» Эдуарда Пенцлина, «Повесть о настоящем человеке» Александра Столпера, «Председатель» Алексея Салтыкова и другие)[2].

2. См.: *Романов П., Ярская-Смирнова Е.* Тело и дискрими-*нация*: инвалидность, гендер и гражданство в постсоветском кино. – «Неприкосновенный запас», 2011, № 2 (76), с. 4.

Заставка к ролику о фильме «Временные трудности» в видеоблоге Евгения Баженова (BadComedian)

В постсоветском кино начинается переосмысление образа инвалида, он все чаще несет в себе функцию эстетическую. Следовательно, «Временные трудности», где события развиваются в позднесоветское время, – это шаг назад в плане культурном и идеологическом. И все же парадоксально, как акцент на теме инвалидности сместился в сторону деспотичного воспитания. Хотя всеми причастными к созданию фильма людьми двигала благородная идея заострить внимание на проблеме инвалидности в стране, финальный посыл оказался чистейшим перевертышем. Задуманный образ любящего отца превратился в персонажа-тирана. Герой Охлобыстина бесчеловечен, он воплощает скорее целую систему, нежели какую-либо социальную роль. Это беспощадная система, при которой и жить невозможно, и сбежать практически нельзя: Саша уползает от отца в лесных сумерках, где тот насильно его держит для некоей профилактики. Какую именно систему репрезентирует отец, советскую или постсоветскую, не столь важно в контексте, ведь она в любом случае подается авторами как непогрешимая, фактически идеальная. «Настоящая любовь – то, как папа тебя любил», – скажет мать Саше спустя пятнадцать лет, когда он вернется домой уже успешным человеком.

Саша приедет на родину, чтобы подарить вторую жизнь медленно умирающему заводу, где по-прежнему работает преданный делу папа. Завод и отец – символы прошлого, своего рода симулякры, требующие реформ, а не возрождения. Пожар на заводе (тоже символический) и запертый в складских помещениях отец могли бы стать точной метафорой: прошлый дух времени испаряется, а ему на замену приходит новый (торговый центр). Однако завод не сгорает, отца спасает сын, а исконный Zeitgeist так и остается несокрушимым назло двигателю прогресса.

«Лед», режиссер Олег Трофим

Так называемая советскость проникает в 2018 год не спорадически: вспомним музыкальную мелодраму Олега Трофима «Лед», вышедшую на экраны аккурат к 14 февраля. Романтическая сказка про фигуристку из Иркутска Надю (Аглая Тарасова), которая была серьезно травмирована на льду, но выкарабкалась благодаря «поддержке» задиристого хоккеиста Саши (Александр Петров) и суровой тренерше Шаталиной (Мария Аронова), по сути, доносит до нас ту же концепцию «валидности»/инвалидности, что и «Временные трудности». Сломав позвоночник, Надя оказывается прикована к инвалидному креслу почти без шансов когда-нибудь встать на ноги. Парализованная фигуристка, которой пророчили чемпионский титул, становится обузой для окружающих: странноватая тетка, живущая в той же квартире, увлечена своим ухажером; тренерша, заменившая героине мать, начинает предъявлять претензии: почему, мол, проявляешь слабину; хоккеист Саша, присланный к Наде в качестве сиделки в наказание за проступок, и вовсе оставляет девушку одну на льду. Дальше – больше: будущий возлюбленный Нади сбрасывает ее со склона, держит на морозе, бросает в нее шайбы, невзирая на ее протест. Но почему-то через чужой садизм и собственное чувство вины (Саша тоже обвиняет Надю в том, что она не хочет бороться, поэтому она боится его издевательских «лечебных» процедур) происходит-таки магическое выздоровление. Надя вновь встает на коньки, проникаясь любовью и к хоккеисту, и к тренерше с советской закалкой.

Образ тренерши-полковника, которая командует юными фигуристками словно взводом и никогда не поощряет победы своих подопечных, идеально соотносится с фигурой отца из «Временных трудностей». По количеству же издевательств с ним можно сравнить и хоккеиста. Но примечательно, как в этой связи кодифицируется образ парализованной Нади в противовес здоровым, «нормальным»

персонажам картины. Их телесная нормальность равнозначна гражданской полноценности. Искалеченная Надя превращается в глазах окружающих в «*не*гражданина», в обузу не столько для близких, сколько для государства. В инвалидной коляске ей не стать победительницей на чемпионате мира, не принести пользу своей стране. Героиня рассмотрена в ракурсе, соответствующем не современности, а эпистемологическим парадигмам в медицине и политике начала XX века, согласно которым любой телесный недуг преодолим[3]. Может быть, эта парадигма стала вновь популярной в наше время и среди некоторых отечественных кинематографистов? Тема инвалидности что в фильме «Временные трудности», что в мелодраме «Лед» эксплуатируется исключительно для создания жизнеутверждающей истории. И там и там выздоровление – чудо, но между тем недостижимое без определенных усилий, а еще без унижения, навязчивого чувства вины и издевательств.

2. Игровое кино как историческая достоверность

В 2002 году среди некоторых критиков разгорелась дискуссия вокруг «Пианиста» Романа Поланского, награжденного в Каннах «Золотой пальмовой ветвью»[4]. Считалось, что фильм получил приз исключительно из-за проблематики. Спекуляция на трагической теме Холокоста, «достоверная» визуализация непростой страницы человеческой истории через судьбу конкретного человека и последующий хэппи энд показались профессионалам «продажей» исторической катастрофы, да к тому же «фальшивой» катастрофы по сравнению с девятичасовым magnum opus Клода Ланцмана «Шоа». Своим фильмом Ланцман давал понять, что «присвоить» трагедию ради эстетического удовольствия или кинематографического развлечения невозможно, а проводить границу между добром и злом в корне неверно из-за обыденности зла и размытого представления о благе.

Военно-историческое кино, с одной стороны, не подлежит двояким трактовкам, ведь его функция всегда четко определена той или иной идеологией. С другой стороны, это кино заставляет скептичного критика задуматься о сути экранного высказывания, о морали, которую вынесет зритель после просмотра, и, таким образом, разглядывать в нем всевозможные смыслы. Наглядным примером послужит еще одна культовая картина – «Спасти рядового Райана» Стивена Спилберга. Анализируя ее, киновед Роберт Бергойн в книге The Hollywood historical film говорит об изменившемся отношении Соединенных Штатов к своему прошлому и национальной идентичности: в результате раскола нации после разочарований во Вьетнамской войне фильм «Спасти рядового Райана» выступает частью культурного проекта по «отрезвлению Америки». Бергойна за такой подход критиковал американский историк Роберт Розенстоун, который считал, что необходимо исследовать совсем другое: что пережили солдаты и что такое опыт войны?

3. Там же, с. 2.

4. См.: *Самутина Н.В.* Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01 Серия WP6. «Гуманитарные исследования». – М., ГУ ВШЭ, 2007, с. 5.

В зависимости от задачи из военно-исторических картин можно вычленить разные идеи и в российском кино. Многие привыкли, что этот жанр у нас в стране обычно ассоциируется с фильмами о Великой Отечественной войне (как правило, к таким лентам еще прибавляют с десяток определений: патриотическое кино, героическое, просветительское и т.д.). Без него не представишь современный российский кинематограф: однотипные по содержанию фильмы про ВОВ удивляют незыблемой конвенциональностью. В этом году продолжателями устойчивой традиции стали «Собибор» Константина Хабенского про побег заключенных из лагеря смерти, «Прощаться не будем» Павла Дроздова про оборону Калинина (ныне Тверь), «Танки» Кима Дружинина о пробеге накануне войны новеньких Т-34 по приказу Сталина и «Несокрушимый» Константина Максимова про танковые бои экипажа Семена Коновалова. Все четыре картины – это основанные на реальных событиях истории о мужестве, подвиге и любви. Ключевое различие между ними разве что в раскрытии персонажей и локациях. В этих прохладно принятых зрителями коммерческих лентах примечательно на самом деле только одно: как под ликом исторически достоверного материала каждое произведение создает субъективный образ исторического прошлого.

Но, прежде чем описывать эту субъективность, подчеркну, что период Великой Отечественной по-прежнему играет фундаментальную роль в развитии коллективной памяти. Развитие происходит, как писал французский философ Морис Хальбвакс в основополагающем труде «Коллективная и историческая память», тогда, «когда память о некоей череде событий перестает поддерживаться какой-либо группой, которая в них участвовала или испытала на себе их последствия, которая была их свидетелем или услышала живой рассказ о них от первых участников или наблюдателей, когда эта память распыляется по нескольким индивидуальным сознаниям, затерянным в новых обществах, которые уже не интересуются этими событиями, потому что они для них определенно являются внешними»[5]. Сама по себе история никогда не совпадает с коллективной памятью, а потому ее восприятие совершается через различные способы фиксации – письменные свидетельства и хронику. Исторические фильмы, невзирая на все старания придерживаться достоверности, всегда предполагают какую-то долю вымысла: это приукрашенное кино. Оно может быть сделано с огромной любовью и уважением, следовать документальным источникам, но все равно оставаться вторичным, так как индивидуальной памяти о времени у авторов нет.

Государству выгодна консервация памяти о победе в крупной войне, поскольку это позволяет, как известно, воспитывать патриотические настроения. Подобный проект по консервации необходим тем, кто сохранил глубокие воспоминания о конкретной эпохе и о людях внутри нее, в том числе и большинству сегодняшних российских режиссеров, снимающих однобокие военно-патриотические произведения.

5. *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память. – «Неприкосновенный запас», 2005, № 2–3 (40–41).

«Собибор», режиссер Константин Хабенский

Как Стендаль живописал в «Жизни Анри Брюлара» историю своего многоуважаемого и любимого деда только потому, что тот был связан с интересующими писателя дореволюционным обществом и философами Просвещения, так и отечественные кинодеятели пытаются проникнуть в военные биографии своих родственников, связь с которыми они крепко держат в своем сознании.

Поэтому вместо очевидной констатации, что война ужасна, авторы спонсируемых государством российских фильмов продолжают романтизировать мрачную историю и одновременно продвигать милитаристские идеи. В «Прощаться не будем» на фоне смертельной угрозы герои влюбляются, расстаются, предают и прощают друг друга, а в финале все вместе, научившись обращаться с оружием, встают на защиту города. В «Собиборе» именно любовь главного героя к еврейской девушке становится триггером для поднятия восстания в лагере смерти. В «Танках» и в «Несокрушимом» одинаково демонстрируются преимущества советской техники и нескладные любовные сцены, по всей видимости, необходимые для симпатии публики.

Такой субъективный взгляд на историю иногда напоминает в своем проявлении то голливудское «окно в прошлое» вроде того же «Пианиста» Поланского, то европейское heritage cinema – фильмы по своей природе ностальгические и аутентичные. Смысл картин первого типа сводится к максимальной близости реконструкции современному зрителю. Смысл вторых заключается в противопоставлении прошлого и истории, ностальгического и исторического, в умении воспроизвести атмосферу «светлой печали» и тоски по утопическому[6].

В «Танках» Дружинина герои после взрыва грузовика с топливом и продовольствием решают, несмотря на предстоящие трудности, продолжить путь, успокаивая себя тем, что их «страна накормит». И хотя

6. См.: *Самутина Н.В.* Цит. соч.

«Танки», режиссер Ким Дружинин

за весь фильм герои так ни разу и не перекусят, а топливо найдут разве что у скрывающихся украиноязычных бандитов, «недобитых» советской властью, аксиома добродушного народа дана и доказательств не требует. Любовь к народу, к «красивым» городам звучит как постулат и из уст конструктора Михаила Кошкина (Андрей Мерзликин), которого захватил русский предатель. За что любить, зрителю так и не объяснят, зато наглядно покажут, как приукрасить исторический прогон танков, на котором в действительности не случилось никаких происшествий.

В «Несокрушимом» Максимова история преклоняется перед героическим пафосом авторов. В мелодраматичной ленте про зафиксированный очевидцами подвиг экипажа Семена Коновалова (Андрей Чернышов) упускается вроде бы незначительная деталь, которая мифологизирует историческое событие, зато проводит подходящую патриотически-воспитательную процедуру. Действие фильма происходит на Юго-Западном фронте летом 1942 года, когда советские войска, не выдерживая натиска противника, постепенно отступали к Сталинграду. Согласно свидетельствам[7] экипаж Коновалова на поломанном танке принял вынужденный бой и выбрал выгодную позицию, чтобы задержать врага и помочь отойти другим советским танкам дальше от хутора Нижнемитякин в Ростовской области. В результате экипажу удалось подбить 16 танков противника, а вместе с тем еще две бронемашины и восемь автомашин, после чего оставшиеся в живых члены экипажа покинули полностью обездвиженный танк, а спустя четыре дня вернулись к своим на вражеском транспорте. Однако этот материал почему-то не устроил авторов, которые, наверное, решили отринуть факт закономерного стратегического отступления, а потому выкрутились как смогли: сначала бросили экипаж Коновалова в бой в качестве обычной

7. https://rg.ru/2015/03/30/konovalov-site.html, http://www.kazan.aif.ru/society/persona/tango_na_tanke_zabytyy_podvig_geroya_sovetskogo_soyuza_semyona_konovalova

«Несокрушимый», режиссер Константин Максимов

пехоты, затем во время самого боя сообщили Коновалову, что где-то в лесных дебрях есть еще один брошенный танк с почти полным боезапасом, до которого герои вскоре каким-то образом добрались, быстро починили и пустились в путь.

Авторы «Несокрушимого» показывают несколько искаженную реальность в угоду нарочитому героизму, равно как и создатели шпионского триллера «Прощаться не будем». В фильме Дроздова важен не исторический момент обороны города Калинин, а люди, зачастую маленькие, которые, опять же под стать heritage films, пребывают будто бы в мифологическом пространстве прошлого. События представляют собой фон для создания ностальгической атмосферы. Что неудивительно, так как сам режиссер родом из Твери. Он показывает героев внутри созданного им исторического прошлого, ему интересны движимые ими мотивы, а не конкретные эпизоды. И тем не менее идеологический шифр в его картине тот же, что и в остальных: предательства родины перекрывают собой всю романтику, а тяга к войне всю миролюбивость. К финальной сцене обороны оружие в руках несут все, кто не покинул город: солдаты, священник, женщины, собирались и дети. Мародеров, диверсантов и предателей уничтожают, а про сбежавших из города в сюжете забывают навсегда. В фокусе лишь те, кто еще вчера был под подозрением в измене, а сегодня уже стал настоящим героем.

Свое представление исторических событий и у Хабенского в его дебютной картине «Собибор». В ней советский офицер Александр Печерский (его играет сам Хабенский) организовывает и возглавляет восстание евреев в нацистском лагере смерти. До Хабенского за этот непростой исторический материал брался британский режиссер Джек

Голд, снявший в 1987 году «Побег из Собибора» с Рутгером Хауэром в главной роли. В фильме Голда неоднократно упоминается про украинских коллаборационистов, а офицеры СС изображаются чудовищными людьми, механически выполняющими свою работу согласно антисемитским убеждениям. В отличие от прямолинейного «Побега из Собибора», витиеватая и «сглаженная» драма Хабенского сосредоточивается на главном герое, предыстория которого так и не раскрывается, как и биографии многих других персонажей. Нарратив «Собибора» строится на вере и терпении, на любви, побудившей героя к восстанию в лагере смерти. Нацисты – сумасшедшие животные закатывают пир перед стоящими на коленях еврейскими заключенными. Во время пира в честь сентиментального оберштурмфюрера нацисты запрягают евреев в телеги и устраивают своеобразные гонки на колесницах. Тем самым Хабенский превращает действие в метафору, отсылающую к библейскому сюжету о спасении пророком Моисеем еврейского народа. Враг для сюжета несущественен, тогда как причиняемые им мучения, наоборот, выходят на первый план. Мотив обретения свободы через страдания становится для режиссера главенствующим, и именно он воспринимается в качестве ключевого послания фильма.

3. Политизированная комедия как туристический буклет

Известный словенский философ Славой Жижек утверждает, что мы наслаждаемся собственной идеологией. В качестве примера он рассматривает кока-колу: потребитель хочет не выпить газировки, а получить удовольствие от самого желания ее выпить. Иными словами, это желание самого желания. Схожим образом может работать идеология и в кино: через легкую комедию как через самый неприхотливый и удобоваримый жанр идеи проникают в нас, оставляют сладкий привкус и формируют привычку. Чтобы такое кино вызвало удовольствие, под воздействием которого когнитивные функции лучше обработают любой месседж, его необходимо лишить негативных красок и заменить на счастье, любовь, радость и прочие составляющие прекрасной жизни.

Прекрасную жизнь попытался изобразить в романтической комедии «Крымский мост. Сделано с любовью!» режиссер Тигран Кеосаян по сценарию своей жены Маргариты Симоньян. На стройке моста работает умелец Дима (Алексей Демидов), в свободное время подыскивающий себе «архителку». Подходящим вариантом для него становится студентка-археолог Варя (Катерина Шпица), которой увлечен и пресс-секретарь строительной компании Виктор (Артем Ткаченко). Живет Дима в доме у крымского татарина Дамира Надыровича (Сергей Никоненко) и его внучки Алии (Кристина Кучеренко). Там же в скором времени останавливается и молодой московский журналист Тихон (Александр Дмитриев), приехавший в Крым, чтобы разобраться в устройстве жизни местного населения. Но прежде он заявится на рынок, где ему разобьет нос торговец, услышавший от столичного парня

«Крымский мост. Сделано с любовью!», режиссер Тигран Кеосаян

страшные слова об аннексии Крыма. В это же время кавказец Берик (Дмитрий Карташов) планирует «выйти замуж» за тучную американскую туристку, а женоненавистник Михалыч (Александр Ильин) пытается избавиться от влюбленной в него поварихи.

В такой компании Кеосаян предлагает провести время зрителю, заведомо подписавшемуся на сомнительные шутки про «бабье» и глупых мужиков, которые (спойлер!) заживут долго и счастливо сразу после завершения строительства. Одиночество героев, их ненависть друг к другу, жизненные невзгоды – все постепенно нивелируется символическим актом возведения моста, соединившего одинокий полуостров и большую российскую землю. Когда-то, в далеком 1945-м, их разделил ледоход: он разрушил деревянный железнодорожный мост, а заодно разлучил тогда еще совсем юного Дамира Надыровича с его возлюбленной Раей. Память о прошлом Дамир Надырович пронесет сквозь десятилетия, как и преданность сталинскому режиму. Когда москвич Тихон спросит у старика, почему тот хранит верность Сталину, то столкнется с раздражительной реакцией, устанавливающей ультимативное табу: не живший в ту эпоху не имеет права судить. Устремленная в прошлое рефлексия Дамиру Надыровичу чужда, у него на уме только Сталин, который того и гляди может снова приземлиться на самолете, спуститься по трапу под ликование толпы, объединить народы и воссоединить расставшуюся пару, только уже не Наташу с Алешей, а Раю с Дамиром.

Однако никакой вождь не спустится с небес, потому что роль объединяющей силы в картине Кеосаяна исполняет место действия. Низкая лексика, оскорбления, вульгарное поведение персонажей и остальная вроде бы комичная непристойность, граничащая то ли с фарсом, то ли с гротеском, – все это не имеет никакого значения на фоне живописного облика Крымского полуострова. В прозрачной голубой воде отдыхающие плавают вместе со стаями дельфинов, на

«Каникулы президента», режиссер Илья Шерстобитов

берегу ведутся раскопки в поисках древних артефактов и сокровищ и находятся человеческие останки, датируемые веком VI, не меньше. Кеосаян запечатлевает Крым не хуже искусного режиссера рекламных роликов, а заодно показывает, как люди стягиваются туда, словно под воздействием электромагнитного поля.

Оно настолько сильное, что притягивает россиян со всей страны, не оставляя в стороне даже президента. Тот – правда, уже в другой комедии – берет недельный отпуск, чтобы отдохнуть в Крыму от бесконечной рутины, а вместе с тем взглянуть на необъятную родину глазами обычного гражданина. Такова завязка фильма Ильи Шерстобитова «Каникулы президента» с Дмитрием Грачевым в роли российского лидера. Грачев, в сознании современников уже неотделимый от образа Владимира Путина, играет главу государства, который устал от потемкинских деревень и кортежей с телохранителями, а потому решается поехать на море в одиночку, что, разумеется, тревожит его первых помощников. Они втайне договариваются следить за президентом, чтобы тот не нарвался на неприятности и не узнал чего лишнего. Однако план проваливается, потому что замаскированного и переименованного во Владимира Утина президента они путают с Валерой из Боровска (Олег Васильков). Он собирался улететь в Крым из-за угроз коллекторов. Пока ни о чем не подозревающий Валера внезапно «выигрывает» путевку в Крым с отдельным самолетом и номером в лучшем отеле за счет авиакомпании, настоящий президент знакомится с учительницей Зиной (Анна Цуканова-Котт). После непродолжительной беседы, во время которой выясняется, что Зина мечтала поехать в Крым, да все деньги муж проиграл на ставках, президент заключает с ней сделку: она довезет его до полуострова на своей Lada Vesta и покажет Россию, а он оплатит все расходы.

Поскольку «Каникулы президента» хотя и сатирическая, но мягкая комедия, то ждать каких-то остросоциальных выпадов от нее не приходится. Все повествование этакого «Принца и нищего» по-русски соткано из стереотипов, которые обычно уместны в какой-нибудь западной клюкве про 90-е: коррупция, проституция, разгул преступности и беззащитность мирного населения прилагаются. Однако эти на вид безобидные темы иногда очень осторожно перемежаются с актуальностью: то в навигаторе Ялта будет подписана украинской территорией, то продавец поделится своим возмущением о российской военной интервенции в Сирии. «Лучше тушить дом соседей, чем потом свой восстанавливать», – твердо резюмирует замаскированный президент. И здесь не лишним будет еще раз вспомнить Славоя Жижека, который, анализируя фильм Мартина Скорсезе «Таксист», рассматривал взаимоотношения спасителя и жертвы. Суть в следующем: героиня Джоди Фостер в роли жертвы не нуждалась в спасении героем Роберта Де Ниро и тем не менее была спасена ценой нескольких других жизней. Насилие, следовательно, становится реакцией на происходящую вокруг неразбериху. Жижек перекладывает свою идею из сферы искусства в сферу политики и доказывает, что точно такая же концепция релевантна и по отношению к «гуманитарному» военному вмешательству США в различные регионы мира – от Вьетнама до Ирака. «Каникулы президента», если осмелиться провести параллель, доносят до зрителя противоположный императив: жертвы нуждаются в спасении извне, просто они об этом еще не знают.

На протяжении фильма президент представлен как фигура во всех аспектах правильная, чуть ли не идеальная, но практически лишенная человеческих чувств. Он поступает исключительно в рамках закона и порядка, запоминает каждого нарушителя, однако об эмпатии и речи быть не может: даже Зина, с которой герой проведет долгую поездку, не вызовет у него ни капли сочувствия. Нет, идеальный президент все-таки женат на России. Возможно, именно благодаря незапятнанной репутации президента к картине Шерстобитова власть отнеслась снисходительнее, чем, скажем, к не выпущенной в прокат мелодраме «Поцелуй не для прессы», основанной на биографии Путина. «Каникулы президента» вполне могли бы стать агитационной рекламой, выпусти авторы свое детище до 18 марта. Но, хотя комедия и была готова к тому моменту, авторы решили отложить релиз, так как увидели негативную общественную реакцию на опубликованный трейлер в социальных сетях.

Впрочем, создание комедии о нынешнем президенте – отважный шаг режиссера и всей творческой команды, свидетельствующий о какой-никакой либерализации. И все же поразительно, как много неоднозначных событий произошло за этот год и не попало в ироническую историю о президенте: от пенсионной реформы и очередных антикоррупционных митингов до торжественной демонстрации ядерных

боеголовок и скандального заявления о мучениках, которые попадут в рай, и агрессорах, которые просто сдохнут[8].

Тем не менее «Каникулы президента» отнюдь не обязательно рассматривать с точки зрения пиара действующего главы России. Или не только с этой точки зрения. Примечательно ведь и то, что в фильме, где демонстрируется беспросветный мрак регионального образа жизни, с течением времени появляются проблески солнца. Того самого солнца, что нависает над горными склонами Крымского полуострова, где в жаркий сезон все гостиницы забиты под завязку, где можно почувствовать себя в безопасности, как «президент» Валера из Боровска, окруженный охранниками в штатском; наконец, где полным-полно развлечений, вплоть до фантасмагорической сцены шоу «Кто хочет стать миллионером» с Дмитрием Дибровым прямо в отеле.

Конечно, изображение Крыма в положительном ключе идеально рифмуется с общим настроением идеологических фильмов, которые отошли от многих характерных черт самой идеологии. В представленных картинах нет четкого разделения на плохих и хороших, нет общего врага, против которого направлена идеология, есть лишь рассредоточенный социально-политический вектор, устремленный в счастливое будущее, но вместе с тем неспособный окончательно разъединиться со своей советской идентичностью. Это тоже можно считать феноменом в каком-то смысле парадоксальным. И пока российское кино, как и вся культура, пытается найти новую идентичность, следует помнить слова Гройса: «…любое идеологическое ви́дение – всего лишь картина, образ желанного будущего. Материализация, воплощение же этого образа всегда неизбежно откладывается – до апокалиптического конца истории и до наступления общества будущего. Однако любое идеологически мотивированное искусство неизбежно порывает с политикой отсрочки, ибо искусство всегда создается здесь и сейчас»[9]. ◆

8. «Агрессор должен знать, что возмездие неизбежно, что он будет уничтожен. А мы, жертвы агрессии, мы как мученики попадем в рай, а они просто сдохнут, потому что даже раскаяться не успеют», – заявил Владимир Путин в ходе заседания дискуссионного клуба «Валдай» 19 октября. – РИА Новости: https://ria.ru/politics/20181019/1531014499.html

9. *Гройс Б.* Политика поэтики. Цит. изд., с. 15.

ИСКУССТВО КИНО

Книжная лавка Искусство кино в кинотеатре Звезда
Земляной вал, 18/22. 10:00–22:00

ARTPLAY

Алексей Цветков

ДОЖДЛИВАЯ НОЧЬ КЛАССОВОЙ ВОЙНЫ

«Завод»
Автор сценария, режиссер Юрий Быков
Оператор Владимир Ушаков
Художник Сергей Ракутов
Композиторы Юрий Быков, Иван Исьянов
В ролях: Денис Шведов, Андрей Смоляков, Владислав Абашин, Иван Янковский, Александр Бухаров, Алексей Комашко, Александр Баширов, Дмитрий Куличков, Андрей Харыбин, Юрий Лопарев и другие
START, KinoVista, KODA, Wild Bunch, Yellow, Black & White
Россия – Франция
2018

Режиссер Юрий Быков снял свой самый серьезный и амбициозный фильм в весьма редком для современного российского кино жанре классовой драмы.

1

Промышленный труд в самом начале – поэзия и индустриальная грация. Благодаря оператору Владимиру Ушакову почти весь фильм выглядит как качественная социальная реклама. Кроме тех мест, где действие переходит в стрелялку-боевик в цеховых декорациях. Массовая драка охраны олигарха с ОМОНом под дождем – боевой балет. Дождь вообще льет всю эту долгую ночь, добавляя сюжету дополнительную беспросветность, но и дополнительную «глянцевость» драк до крови в прожекторах приговоренного предприятия.

Это кино настаивает на своей маскулинности. Оно практически обходится без женщин. Они есть лишь как молчаливые семейные обстоятельства, на постерах в раздевалке или упоминаются простыми работягами за конвейером во время брутальных разговоров о сексе.

Типажи в пятерке рабочих отчетливы, как в комиксе. Сразу ясно, у кого что дома и почему он оказался по эту сторону ездящей железной двери захваченного цеха. Нерешительный семейный старик советской выделки. Психованный бандит, оспаривающий лидерство предводителя. Рассудительный «казак». Нервный заикающийся парень, зависимый от матери. И, наконец, Седой (Денис Шведов, любимый актер Быкова) – одноглазый, шрамированный и готовый к реальной крови. Именно он пытается превратить ситуацию «дай нам денег, у тебя их много» в ситуацию «мы разрушим твою жизнь и лишим тебя твоего положения».

Еще есть трясущийся от страха «креативный класс», который привезли в захваченный цех ночью снимать, плюс офицер ОМОНа со своими людьми, плюс личная

охрана олигарха и ее начальник (Владислав Абашин) с фатальной домашней драмой. Он оказывается сделан из того же теста, что и лидер рабочих, и с середины фильма все отчетливее понимает это.

Региональный олигарх Калугин (Андрей Смоляков) убедительно изображает лицом опыт, знание людей и полное отсутствие моральных иллюзий. Он понятливо щурится, сдвигает брови и смотрит искоса и снизу на своих похитителей и на всю здешнюю жизнь. В этом краю он «выше губера», его «прикрывают в Думе», когда-то за копейки получил советское индустриальное наследство, выжал из него всю возможную прибыль и теперь продает его на лом вместе с сотнями людей, которым некуда идти. Все окрестные заводы тут давно стоят или вот-вот остановятся.

Его антипод Седой – пролетарский лидер, готовый идти до конца. Это настолько новый для нашего кино герой, что Быков даже «расплавляет» ему лицо, делая ветераном горячей точки. Просто не вполне понятно, как именно такой человек должен сегодня выглядеть.

Звучит типично левацкий вопрос: «А вот ты объясни мне, как так вышло, что у тебя есть все, а у меня – ничего?» На него типичный ответ: «Пока кто-то водку пил, я головой думал и под смертью ходил не меньше твоего».

Олигарха ведут нарциссизм и презрение к людям. Бунтаря ведут обида и желание окончательной правды. Он ожидаемо начинает стрелять в своих, как только они нарушают его рискованный план возмездия.

Ради всемирной огласки и последней справедливости Седой ставит на карту всё – свою жизнь, жизни остальных работяг, поверивших ему. Он уверен, что цена за это может быть отдана любая, и мстит этому миру за равнодушие к вопросам морали.

Узкий горизонт товарищей, готовых просто сдаться, а еще лучше – получить деньги и разбежаться, их полное безразличие к победе справедливости в конкретном российском регионе вызывают в рабочем лидере гнев и презрение.

Олигарх психологически переиграет его, когда назовет все вслух своими именами: «Ты просто мстишь за то, что жизни у тебя не было». Звучит как эпитафия и приговор. Возразить на это нечего, и бунтарь сломлен. Он остается в самоубийственном одиночестве.

Седой рассуждает, как герои ранних рассказов Горького: если нет на земле правды, тогда и жить на ней незачем тому, кто остался на обочине.

2

Стороны конфликта морально уравниваются, когда охрана олигарха берет в заложники членов семей рабочих, похитивших владельца завода.

К середине этого «народнического» кино доброму зрителю кажется, что все может разрешиться полюбовно. В мире станет чуть больше справедливости, выраженной в конкретных купюрах. Есть своя логика

в том, что пятеро самых решительных рабочих, у которых нашлось оружие (у кого охотничье, у кого с «лихих» бандитских времен), станут чуть-чуть богаче, а олигарх – чуть-чуть беднее, в целом же мир останется прежним. Все немножко компромиссно выравняется в данном конкретном случае, и все останутся живы. Но мы смотрим классовую драму. И ее режиссер – Юрий Быков. И действие происходит в России. Здесь так не бывает. В 2018-м Россия установила мировой рекорд по скорости роста состояний миллиардеров, и одновременно страна уже давно одна из первых в мире по росту экономической пропасти между большинством и меньшинством.

На заводе вдруг появляются менты, которые всё необратимо усложняют. Кто именно позвал и вмешал их в этот классовый конфликт – главная сюжетная интрига вплоть до финала. Офицер ОМОНа – третья рифма к начальнику охраны олигарха и лидеру восставших работяг. Весь фильм они понятливо переглядываются как социально близкие.

3

– А забастовки не боишься? – спрашивает рабочий из толпы.

– Не боюсь! – уверенно отвечает олигарх, и сюжет снимается с предохранителя.

Все, что последует дальше, будет *вместо* забастовки – более цивилизованной и предсказуемой формы выяснения отношений между классами.

Согласно известной американской формуле 1950-х демократия гарантируется тремя условиями: большое правительство (то есть прозрачные для общества институты исполнения с обратной связью), большой бизнес (экономическая креативность, рост рынка, развитие услуг, инновации), большие профсоюзы (защита прав работников и их самоорганизация ради своих интересов, амортизация неравенства, передел пирога в пользу большинства).

Будущее сотен людей в связи с банкротством завода? В вышеописанной системе из трех элементов последовали бы переориентация, социальные программы, разумный переезд. Но здесь ничего не будет. Люди тут никому не нужны, власть от них никак не зависит, а бизнесу они больше неинтересны, так как нерентабельны.

Именно эту проблему решают рабочие в фильме Стефана Бризе «На войне» (En guerre), представленном в Каннах-2018. Это настоящий гимн современной стачечной борьбе против увольнений на нерентабельном заводе. Активисты французского профсоюза CGT (Всеобщая конфедерация труда) играют у Бризе сами себя рядом с Венсаном Линдоном.

В современной России фактически нет профсоюзов в европейском понимании этого слова. Официальные «профсоюзы» сохранились кое-где как никому не понятный атавизм советской эпохи, а независимые и новые создавать очень сложно или просто опасно.

«Завод», режиссер Юрий Быков

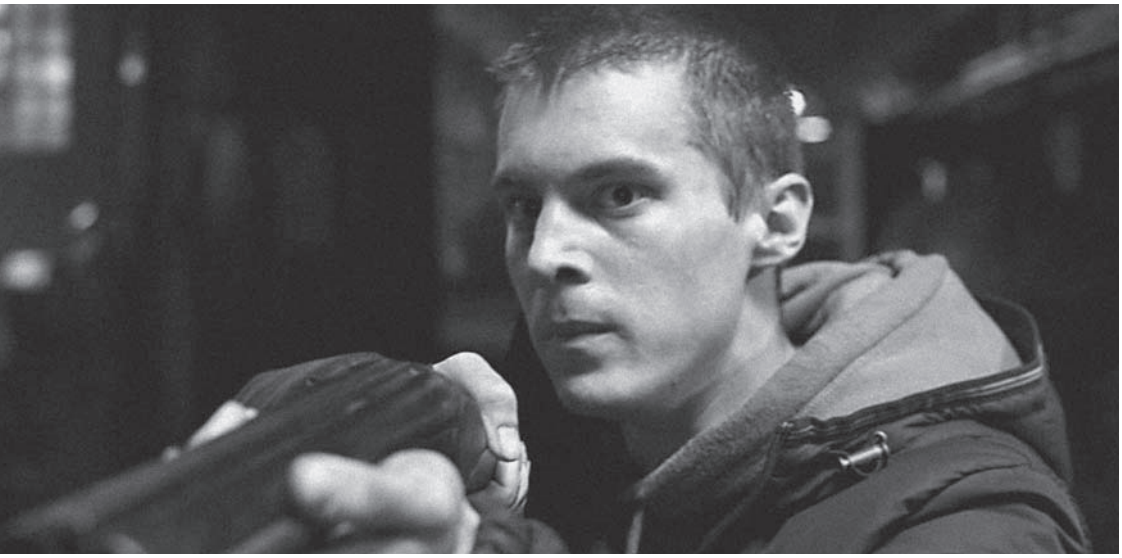
Не имея легальных методов борьбы, рабочие договариваются о похищении капиталиста в раздевалке, где целы еще на стенах советские плакаты с Лениным. Этот Ленин из прошлого так же важен, как мутный затертый Кремль с календаря на стене условной камеры, в которой пролетарии держат похищенного олигарха.

Но весь этот сюжет есть сплошная фантазия, иносказание и обобщение. Ничего подобного в нынешней России никогда не происходило. В постсоветской истории рабочие ни разу даже не пытались взять владельца завода в заложники. Такое принято скорее во Франции, на пике регулярных забастовок, и обходится там без крови: босса захватывают в его кабинете, что становится символическим аргументом на переговорах. Об этом см. даже в «Отчаянной домохозяйке» Франсуа Озона.

История постсоветского рабочего движения вкратце выглядит так: в конце 90-х шахтеры выбивали долги по зарплате касками об асфальт у правительственных зданий, в Выборге и других городах захватывали цеха и требовали создания «народных предприятий», в новом веке в Пикалеве перекрывали дороги и обращались к премьеру с требованием национализации градообразующих заводов, остановленных владельцами, на новых заводах автопрома западных компаний иногда вполне результативно бастовали, а в Междуреченске шахтеры массово дрались с ОМОНом из-за условий труда.

То есть иногда российские рабочие тягаются с заводским начальством, в случае закрытия жалуются столичным властям, но своих нанимателей они пока нигде не захватывали. Это сюжет из другой жизни.

Седой оказывается не просто пассионарием-шантажистом с мышлением Робина Гуда, но на глазах пытается превратиться в политического лидера. Он требует от олигарха Калугина покаяться-признаться и справедливости для всех, а не только для пятерых подельников. Раньше это называлось «переход от экономических требований к политическим»,



«Завод»

а теперь это никак не называется, потому что в России такого никто не помнит.

В этом смысле интересно сравнить «Завод» Быкова с фильмом Шлёндорфа «Стачка – героиня Гданьска».

Там Агнешка Ковальская становится живой эмблемой общего протеста на верфи. Дальше предлагается тот же выбор – согласиться на деньги (повышение зарплаты) и отмену увольнений или пытаться изменить всю систему и правила игры? Валенса готов согласиться, Агнешка – нет. Но выбор этот делается в гораздо более рациональных формах: массовая забастовка и большой профсоюз, – и направлена борьба против государства-нанимателя, а не против частного владельца.

4

Похоже, Быков выбрал эту нетипичную и вообще неправдоподобную для России историю, чтобы сказать нечто важное о нашей жизни тут вообще. В последние годы мы видели несколько амбициозных фильмов о противостоянии человека и системы: «Долгая счастливая жизнь», «Левиафан» – самые обсуждаемые. Но у Быкова конфликт классовый: тот, кто в доле, никогда не поймет того, кто в найме, их интересы противоположны, они обречены на противостояние, вопрос только в формах.

Сам Быков полушутя сравнивал свой «Завод» с фильмом «За Маркса…» Басковой – предельно авангардным концептуалистским кино с похожей фабулой, но другим финалом. Рабочий у Басковой театрально спрашивает товарищей: «А вот сейчас мы и владелец нашего завода – это разве один народ?»

Какие еще могли быть киноисточники вдохновения режиссера? За любым фильмом на эту тему всегда будет маячить призрак

канонической «Стачки» Эйзенштейна, открывающей долгую галерею фильмов о героях рабочего класса. Самые близкие к «Заводу» – «Молли Магуайерс» Ритта, ранний фильм Скорсезе «Берта по прозвищу Товарный вагон», классический «Кулак» Джуисона, «Мэтоун» Сейлза, «Жерминаль» Клода Берри (по роману Золя), «Человеческие ресурсы» Канте. Можно вспомнить и ретродраму «Анархисты» Важемана, где всё то же – цех, насилие, трагический финал с трупами. Но ближе всего по сюжету и времени окажется, пожалуй, «Старая школа капитализма» сербского режиссера Жилника.

Фильмы о судьбе и борьбе рабочих продолжают снимать по всему миру, как ни странно это звучит для русского уха, оглохшего ко всему, что хотя бы отдаленно может напоминать «советскую идеологию». Из самого последнего – предельно эстетские «Зимние братья» Пальмасона. И это не говоря уже о бесконечных «документалках» вроде «Смерти рабочего» Главоггера (там и про Донбасс, и про Индонезию) или «Голубого Китая» Пеледа.

Старый конфликт труда и капитала (работника и нанимателя) по-прежнему может приводить зубчатые колеса народной драмы в движение. У Быкова в этот конфликт неизбежно вмешивается государство и труд проигрывает. Финал безжалостный, как в античной трагедии.

5

Рациональное послание фильма такое: если в народе найдется несколько решительных людей, способных к коллективным действиям в своих интересах, то чисто теоретически они даже могут получить свой клок шерсти с золотого тельца, но только если в этот конфликт не влезет государственная власть (от простых ментов до большой политики). Тогда все кончится трупами и все народные замыслы станут пеплом. И даже не потому, что государство какое-то особенно злое, а потому, что, будучи позванным, оно неизбежно займет сторону правящего класса, а не народного большинства. Попытки использовать его в целях некоей общей справедливости гарантированно ведут к катастрофе для бунтарей. Да и нет никакого «народного большинства» в этом фильме, а есть пятеро отчаянных работяг, которым больше нечего терять.

В итоге у Быкова получился фильм о неизбежности и обреченности бунта нерентабельных людей.

Кроме того, это история о проклятии 1990-х. Там происхождение всех нынешних состояний (и в экономическом, и в психологическом смысле), всей системы власти с ее репутациями и правилами игры. Седой воевал тогда на Кавказе, а Калугин участвовал в бандитских разборках и закапывал конкурентов в лесу. Та эпоха большого дележа сменилась в новом веке эпохой охраны поделенного, и от этого не получится быть свободным.

Оптика фильма заперта в фатальный смысловой треугольник: презрение к народу + ненависть к богачам + недоверие к государству.

Обыватель прикован к своей «жалкой» жизни, олигарх его прихлопнет и не заметит, но и стихийный революционер им пожертвует, если надо для большого дела. Реальная элита и возможная контрэлита равны в своем презрении к «ничтожным». В отсутствие устойчивых институтов представительства интересов разных слоев и классов элита и контрэлита, как жернова, перемелют «простецов» в кровавую муку, если дойдет дело до прямого столкновения и окончательного выяснения.

6

Юрий Быков сам из семьи провинциальных рабочих, и все это для него не экзотика, а «социальное происхождение».

Многое из этого мы уже видели у него. В «Жить» был нерешительный охотник-семьянин. Решительного пассионария играл там тот же Шведов. «Вы все тут сдохнете, скоты!» – обещал он там. В «Дураке» повторялось почти то же: «Живем, как свиньи, и дохнем, как свиньи, потому что мы друг другу никто». Есть такая же пафосная речь («Вы же не люди, а говно…») и в новом фильме. Захват заложников с требованием справедливости уже был в «Майоре». И там действие тоже зависело от того, кто из вооруженных групп доберется к месту первым. В «Дураке» «население» идет назад в свой обреченный общий дом, избив того, кто пытался отсрочить их гибель. Метафора общего дела, общенационального тела, страны как обреченной общаги, между кирпичами которой уже змеится трещина. А теперь новая метафора общей ситуации – остановленный за нерентабельностью завод. Производство, у которого нет будущего. В «Майоре» и «Дураке» справедливости ждали от власти, и, даже если не дожидались, власть оставалась главным ответчиком за грядущую катастрофу. В «Заводе» главная претензия к олигарху, владельцу, капиталисту.

После трех фильмов Быков снял пропагандистский сериал «Спящие» по сценарию Минаева и сразу же начал каяться за него и объясняться в том смысле, что на финальный монтаж никак не мог повлиять и теперь собирается вообще уйти из профессии. Типичная проблема с наемным отчужденным трудом, результат которого тебе не принадлежит ни в каком смысле. Действительно, многие сочли «Спящих» этическим самоубийством. В жизнь и судьбу режиссера явно пробрался драматизм его фильмов.

Быков не раз подчеркивал свою равноудаленность и от условных «либералов», и от условных «державников». Он ни за тех, ни за других, а за простого человека, которого всегда держат в заложниках. Такой немного прилепинский пафос: я поведаю всем вам (интеллигентам, хипстерам, чиновникам, олигархам) о народе, которого вы не нюхали и не слыхали.

Но вписаться за простых людей не очень получилось. Они ничего не добились или вообще лежат в цехе трупами.

«Завод»

Заводила (как двусмысленно звучит это слово в рифме с названием фильма!) их бунта исчезает в конце. Да, мы понимаем, что произошло, но не видим этого. Рабочий класс проиграл.

Быков любит показывать жухло-рыжую равнину и стылый воздух над ней. Так острее ощущается его социальный пессимизм. Режиссер не оставляет нам почти никаких надежд, и, скорее всего, он прав, ну если только не считать символической инкарнации бунтаря, уходящего в финале той же, единственной тут, дорогой в беспросветный и мерзнущий пейзаж. Он навсегда примагничен к этой заводской дороге, по которой идти больше некуда. Вечная собака у заводских ворот – облезлый и беспородный российский цербер у входа в безвыходный провинциальный ад.

Финал оставляет чувство глубокого неудовлетворения, почти отчаяния. Ради этого чувства, наверное, и построен весь «Завод». Что-то внутри у зрителя будет сопротивляться этой убедительной правоте вечной пословицы про плеть и обух. Наверное, на это внутреннее сопротивление очевидному и рассчитан фильм. ◆

Зара Абдуллаева

СОПРИЧАСТНОСТЬ

«Сердце мира»
Авторы сценария Наталия Мещанинова при участии Бориса Хлебникова, Степана Девонина
Режиссер Наталия Мещанинова
Оператор Евгений Цветков
Художник Кирилл Шувалов
В ролях: Степан Девонин, Дмитрий Поднозов, Яна Сексте, Витя Оводков, Евгений Сытый, Екатерина Васильева
Кинокомпания СТВ, Just a moment
Россия – Литва
2018

Едва закончилось «Сердце мира», я впала в состояние аффекта. Даже диковатое название не покоробило. Удивительно. Никакой выспренности. Зато и сквозь название, и сквозь материю картины просвечивал прямотаки толстовский «узел жизни».

Разбираясь со своим аффектом, я вспомнила реплику Володи-мента-рыбака (Евгений Сытый), в которой послышалась ирония авторов. Когда один из героев наполся на лодочный мотор и рана кровила, а он отказывался ехать в больницу, мент приговаривал, что его дружок находится «в аффекте». Как преступники, с которыми ему пришлось разбираться.

Странный фильм. Простой на первый взгляд, а при этом замешанный на парадоксах. Очевидно реалистический, но вдруг по чуть-чуть изображение на экране замирает или ухает в разломы внутренней жизни героев. Фильм, пропитанный животной любовью, хотя место его действия – притравочная станция.

Мир этого «Сердца…» излучает тревогу. Дело, как всегда, в восприятии. Одних зрителей его загадочная простота заразила соучастием. У других, как говорится, «вызвала вопросы». Третьи уверяли, что фильм хороший, но принадлежит устаревшему кино. Интересно.

Что-то в «Сердце мира» помимо названия «не так». Или кажется неправильным. Непривычная для Мещаниновой художественность. Рискованное место съемок. Неполиткорректная история «зеленых» – здесь инфантильных защитников животных. Выбор Степана Девонина на главную роль «простого человека» – мягкого, психованного, затравленного. И, конечно, обращение с сюжетом. «Сердце…» дышит с ним не в унисон. Кровеносная система фильма пульсирует зачастую поперек, а не вдоль сюжета.

Сложность «Сердца…» не то чтобы скрытая, но трудно формулируемая. Эта сложность очень хрупкая. Удержать ее в зрачке, почувствовать и не разрушить – значит испытать воздействие *подвижной*, незаданной структуры. Она соединяет множество контртечений, мелких и покрупнее рефренов (мизансцен, ситуаций, персонажей). Создается впечатление, что таким образом, способом восполняются первичные силы жизни, норовящие на ровном месте утечь сквозь пальцы, разорвать и без того зыбкие опасные связи внутри этого мира. Но и, что гораздо существенней, Наталия Мещанинова прощупывает неразделимые связи милосердных и непрощеных, добра и зла, благих намерений и убийственных.

«Сердце мира», режиссер Наталья Мещанинова

Желая удостовериться, не померещился ли мне толстовский дух, я бросилась к Борису Михайловичу Эйхенбауму и наткнулась на дневниковую запись Льва Николаевича: «Когда проживешь долго – как я 45 лет сознательной жизни, то понимаешь, как ложны, невозможны всякие приспособления себя к жизни. Нет ничего stable в жизни. Все равно как приспособиться к текущей воде».

В прологе «Сердца…» (до титра-названия) в бликующей на солнце водичке плещется рука. Человек и бегущая по реке лодка за кадром. Зачин, может быть, слишком красивый (оператор Евгений Цветков), то есть чуждый прежней стилистике Мещаниновой. Но так режиссер заявляет о потоке реальности, в который предстоит ей заплыть. В котором (опять новость) социальные связи – всего лишь краска, причем буквальная, как зеленый парик «зеленой» хипстерши, приехавшей с товарищами на станцию с проверкой. Или как всего лишь примета внутри чувствительных отношений людей, животных и мира. Наталия Мещанинова пробирается к сердцевине таких отношений,

обостряет их неоднозначность и природную ранимость. В природных условиях. На станции, где тренируют собак для охоты на лис, где бродят рогатые олени, где проживают барсуки, цыплята и много кто еще. (Благоглупости про «образ ковчега» оставим без внимания.)

Режиссер уселась на бомбу, незаметно для окружающих дрожит и – покуривает.

Егор (Степан Девонин) поит из бутылочки козлят. Благодать сменяется происшествием. Собачку Белку подрали собаки. Егор с ветеринарским тщанием зашивает, перевязывает рану. Глава станции Николай Иванович (отменный Дмитрий Поднозов) уверен, что бедолагу надо усыпить, иначе она останется парализованной. Но Егор решает за

«Сердце мира»

Белку не решать и будет ее выхаживать. Жизнь протекает в заботах, забавах. Заведенный распорядок, труды, отдых не исключают эксцессов. Они – неотъемлемая часть привычной – радостной и травмированной – повседневности. Так ясный день перебивается ливнем. Так миролюбивые сцены прерываются соревнованием собак, обученных травить лис. Так жесткий рабочий эпизод (демонстрация охоты в специальных деревянных ящиках) сменяется воскресным завтраком, и в дом к соседям (семейству Николая Ивановича, его жене Нине, дочке Даше и внуку Ване) Егор является с пирожными.

Мещанинова стыкует клеточки фильма по эмоциональному контрасту, высвечивая здешний «узел жизни» с разных внезапных сторон. Обычных, смущающих, неустойчивых. Такая текучесть – завораживающее свойство картины.

Звонок Егору на мобильный. Сообщение о смерти матери. На похороны он не поедет. Но деньги «кинет». Тот, кто был нежен с Белкой, мальчиком Ваней, козлятами и зверятами, замыкается, закипает.

Спокойное, но с турбулентными вспышками течение жизни предполагает новые раунды знакомства с героем. Вот Егор выкидывает симку из телефона, чтобы ему из прежнего дома не звонили. Вот он рыдает. Вот учит Белку плавать. А вот забавляется с Ваней, пуляет с ним ножичком по мишени. Как естественны они, какие родные друг другу. Вот Егор зашивает рану Николая Ивановича в почти той же мизансцене, в которой Белку лечил. Рефрены (толстовский «параллелизм») двух операций и даже реплик воссоздают жизнь целокупную, нераздельную. В ней тянется шлейф недавних событий и далеких – тех, которые побудили Егора сбежать из дому.

Вот Егор возится с Ваней, отвлекает от обиды на маму. Просит на нее «не обижаться» – эхо собственных, но спонтанных, неотрефлексированных переживаний самого героя. А вот он прогоняет свою тетку, не собираясь свою мать-пьяницу простить. Вот он пугается близости с Дашей. А вот звереет, когда Николай Иванович на пике запоя является к нему за спиртом. Вот Егор остается один в доме соседей. Делать нечего. Разве потрогать безделушки в серванте, порыться в ящиках, поесть с тарелок прямо из холодильника, как бездомный ребенок с трогательным пластырем на пальце… Жизнь течет дальше, насыщается воздухом и событиями – ночным туманом, гибелью лис, выпущенных «зелеными» на безумную свободу, обидами, изгойством, уютным светом за окошком, надломами, чуткостью.

«Сердце мира»

Нестабильность отношений Егора с миром, с посторонними людьми и близкими – нерв тактильной плоти этой картины. Нежность, взрывы, щенячесть, контактность и растерянность Егора составляют сердцевину конструкции «Сердца мира». Диапазон Степана Девонина в передаче состояний, реакций его героя психологическими мотивировками

объясняются не вполне. Здесь действуют иные – подспудные, подсознательные – силы, которые страхует режиссер, побуждая ласкового Егора к агрессии. В одном эпизоде он участливо рассказывает «зеленым», нагрянувшим с добровольной инспекцией, где, в каком мотеле им душ принять. В другом эпизоде сачком сбивает моторчики их вертолета, а в третьем колошматит железной палкой по палаткам, в которых они спят.

Наталия Мещанинова вместе с Дашей Даниловой (режиссер монтажа) гибко закрючковывают действия героя Девонина. Избиение в аффекте, как сказал бы местный мент, «зеленых» – реакция на эпизоды с пьяным Николаем Ивановичем, его благодетелем. Напоминание о пьянчужке матери, которую он не поехал хоронить. Мещанинова тянет, развивает «тему прощения» на разных этажах повествования. Размечает сюжетные связи с закадровыми персонажами, затягивает «узлы», затрудняющие комфортное, за исключением общения с мальчиком Ваней и животными, пребывание Егора на станции.

Приступ психоза (в сцене с палатками) сменяется коротким успокоением. Но в комнатку Егора врывается все еще пьяный Николай Иванович и требует спирт из медицинской сумки. Егор сопротивляется. Однако реплики (умирающего от жажды) «это мое», «здесь все мое» бьют теперь по Егору. И он дубасит того, кто его пригрел. Разрыв.

Прикипеть к этому миру, к этим людям, похожим на всех, кто травмировал Егора в прежней жизни, не получится. Надо уходить. Опять куда-то. Взгромоздив Белку на шею, он идет в синий рассветный лес. Ложится на землю. Холодно. Возвращается. Во дворе машина мента, с которым Николай Иванович квасил. Егор вновь уходит. Но деться все равно некуда. Возвращается. Холод зверский. Егор дрожащими руками открывает клетку с собаками. Ложится рядом. Здесь его место. Утром протрезвевший Николай Иванович приходит кормить собак. Клетка закрыта изнутри. Николай Иванович говорит, что искали Егора, волновались. В ответ – молчание. Николай Иванович бурчит как бы себе «выпросишь у вас прощение» (с такой же интонацией он про себя, а не «зеленым» бурчал «нашли тоже браконьеров»). Оставляет миски с едой. Уходит… Егор открывает клетку…

Мещанинову и раньше интересовали замкнутые миры. Способность персонажей справиться с неизбежным/вынужденным существованием, скажем, в интернате для престарелых или в городе Норильске. Обитатели ее документального дебютного «Гербария» праздновали свою социализацию с помощью массовика-затейника и режиссера, навязавшего там конкурс красоты. О, надо было найти этих муратовских буйных тётенек и одну кроткую, чтобы снять их гротескно и щемяще. Надо было видеть, как они репетируют на сцене с ключами от своих комнат, зажатых в ладошках. Как весело признаются в интимных связях. Как скандалят. Как кормят кошек, дуются в карты, обнимаются для укрепления гаснущих сил с березкой. Как читают стихи,

поют и танцуют танго. Как затесался сюда употребленный дядька, похожий на Баширова, наблюдающий за (по)пытками энергичных или стеснительных старух удержаться от полного распада. Как камера Мещаниновой задевает в саду «Гербария» мимолетную смерть – усохшую на кусте ягоду.

Норильск, где снимался «Комбинат «Надежда», безнадежный игровой дебют Мещаниновой, разделялся на тех, кто воспевал «город-сказку», а жил среди вонючих дымящихся труб. Кто был прикован к этому «месту силы» оковами социалки и кто это беспутное (внедорожное) пространство ненавидел, мечтая вырваться на материк. На тех, кто обожал Норильск и кто его презирал.

Противоречия, заложенные в коллизии тех дебютов, были мечены специальным местом действия. Противоречия «Сердца мира» тоже вписаны в особенное – одиозное – место, если не знать о нем изнутри. Закрытость этого места от чужаков режиссер усугубляет закрытым героем, который приютился на притравочной станции, но и там, отгородившись от своего прошлого, оберегает себя от чрезмерных вмешательств соседского семейства.

Где его место – Егор не знает. И пока примиряется, оставаясь чужим среди вроде бы своих. Но познавая нежность, проходя сквозь страхи, отчаяние, обиды, научается «заражаться чувствами других людей». А не только чувствами ребенка и зверей.

Милосердие выше справедливости и просьбы о прощении. Вот где трепещет, затихает и теплится надежда – сердцевина нового для Мещаниновой мира.

Сам Лев Николаевич оживился в «Истории одного назначения» Авдотьи Смирновой, показанной в сочинском конкурсе. А толстовский дух – возможно, неосознанно для авторов – веял в «Сердце мира» Наталии Мещаниновой. ◆

Алексей Медведев

ТОЧКИ И ЛИНИИ

«Слоны могут играть в футбол»
Автор сценария, режиссер, композитор Михаил Сегал
Оператор Эдуард Мошкович
В ролях: Владимир Мишуков, Софья Гершевич, Варвара Пахомова, Александра Быстржицкая, Дмитрий Гудочкин, Денис Фомин, Надежда Горелова, Михаил Сегал, Юрий Быков, Ирина Пахомова и другие
Студия «АРТЛАЙТ», Студия «Инвада фильм», студия «Старт»
Россия
2018

Сегал интересен – его трудно классифицировать. С одной стороны, успешный клипмейкер, что называется, «крепкий режиссер», всеобщий любимец, умеющий работать с жанром и сюжетом, снять смешную сцену, чьи «Рассказы» растащили на цитаты («немецкие танки почти до Икеи дошли», «о чем с тобой трахаться?»). С другой стороны, человек с неожиданными черточками, которые выдают авторскую природу его творчества. Она проявляется и в любви к сочинительству, и в пристрастии к собственным сценариям (а ведь наверняка не раз предлагали снять какой-нибудь «российский блокбастер»), и даже в хичкоковских камео в собственных фильмах, которые, собственно, и выступают в роли водяного знака неподдельного, идиосинкратического авторства.

Четыре полнометражных фильма Михаила Сегала, снятые за дюжину лет, кажутся очень разными, но за ними – и это огромная редкость для наших условий – можно разглядеть и верность себе, и прихотливый, но последовательный и упорный путь к настоящему кино. И уже не очень важно, как оценивать отдельные остановки на этом пути. Например, «Кино про Алексеева» (2014) кажется лично мне затеей герметичной и мертворожденной, больше всего напоминающей разросшуюся короткометражку, которую не может спасти один-единственный сентиментальный панчлайн. А «Слоны могут играть в футбол» (2018), о которых пойдет речь, напротив, выглядят настоящим прорывом на новый уровень режиссуры. Но вот странное дело, ни на секунду не возникает сомнения, что без первого не было бы второго. Все логично и взаимосвязано.

«Слоны…» начинаются с кадра, в котором в идеальном порядке разложены вещи, очевидным образом

собранные в краткосрочную бизнес-командировку. Три пары дорогих часов, молескин, одеколон, зарядка, планшет, белая рубашка с темным галстуком… Единственный личный предмет – «Портрет Дориана Грея» в оригинале – намекает на вечную, законсервированную молодость героя, которого актер Владимир Мишуков играет с максимальной степенью физической и психологической достоверности. Кадр собранного чемодана неожиданно рифмуется с привычками и повадками невротиков-перфекционистов Уэса Андерсона – помните, у героя недавнего «Острова собак» был столь же аккуратно собранный, также фронтально снятый саквояжик с шампунем от блох, тоником для шерсти и триммером для хвоста?

Невольная рифма с Андерсоном не пропадет даром: очень скоро выясняется, что у разменявшего пятый десяток бизнесмена Дмитрия все не слава богу – где-то глубоко внутри. Что именно – бог весть. Работа его остается для нас тайной – несмотря на подробно, с хорошей дозой абсурдного юмора показанные рабочие совещания. Семейная жизнь отсутствует. Друзья сохранились еще с институтских времен, но с тех пор он, похоже, с ними почти не общался. Герой Мишукова напряжен и замкнут – наглядной метафорой его состояния становится упражнение «планка», которым он регулярно себя изнуряет, подолгу застывая в трудной позе, чтобы потом обессиленно рухнуть на пол. Трещины на тщательно отполированной скорлупе появляются только в одном случае – когда Дмитрий общается с 15–17-летними девушками, очень разными – от угрюмого подростка до почти взрослой красавицы, готовой испытать первую любовь.

На этом, с вашего позволения, пересказ сюжета мы закончим, так как главное достоинство нового фильма Сегала – его непредсказуемость, а спойлеров хочется избежать даже на страницах киноведческого журнала. Отметим только, что диалоги и мизансцены «Слонов…» местами поднимаются до уровня большого европейского кино (и это уже почувствовали международные отборщики, пригласившие фильм в том числе и в конкурс Монреальского кинофестиваля), а совместная работа трех актрис-дебютанток (Софья Гершевич, Варвара Пахомова, Александра Быстржицкая) и открывшего их режиссера кажется практически безупречной. И это самая веская причина, по которой стоит смотреть фильм. Но есть и другая причина, по которой о нем стоит думать и писать. Она в том, как нетривиально Сегал выстраивает драматургию взаимодействия фильма со зрителем. По сути, картина допускает три различных и равноправных прочтения.

Первое: это драмеди о запретной и невозможной любви, #современнаялолита (под таким хештегом появлялись новости о фильме в соцсетях). Тема невозможной любви, на пути которой встают непреодолимые препятствия, трагические или комические, встречается у Сегала постоянно: и в его дебютном фильме «Франц + Полина» (2006) о белорусской девушке и офицере СС, и в последней новелле

«Слоны могут играть в футбол», режиссер Михаил Сегал

«Рассказов» (2012), где главный редактор издательства так и не смог простить своей юной возлюбленной, что та не знает, к какому классу принадлежат акулы и сколько человек погибло на войне. Так что ничего невероятного в такой трактовке нет.

Впрочем, если говорить о кинематографических ассоциациях, то они имеют мало общего с «Лолитой» Кубрика или Лайна. Скорее, вспоминаются драмы с уклоном в триллер, в котором на одного из героев падает подозрение в преступной страсти («Человек из посольства» Дито Цинцадзе, «Охота» Томаса Винтерберга, «Поророка» Константина Попеску). И хотя мы, зрители, вроде бы изначально знаем о невиновности подозреваемого, все равно, даже против воли, оказываемся в серой зоне подозрения и вины, которые словно распылены в воздухе и касаются всех и каждого. Вроде бы Дмитрий ни разу не дает повода усомниться в своей человеческой порядочности. Но чего же ему от них надо? И тут мы подходим ко второму прочтению.

«Слонов…» можно рассматривать как фильм-перевертыш, который необходимо мысленно пересмотреть про себя еще раз, чтобы убедиться, что на самом деле все было совсем не так (почти как с «Шестым чувством»). Конечно, мы довольно скоро догадываемся, что то, что испытывает Дмитрий к девушкам, во многом похоже на нереализованное отцовское чувство. Но нам и в голову не приходит исключить из их отношений подспудную эротическую составляющую, которой насыщены некоторые сцены (вспомним хотя бы совместные спортивные упражнения во второй новелле). И лишь парадоксальный легкомысленный финал открытым текстом сообщает, что герою нужен ребенок, а не возлюбленная. И все эротическое напряжение было вымышлено нами, возникло у нас в голове. Кстати, в этом плане хештег про Лолиту не так уж неуместен. Просто Гумберт Гумберт проделал путь от запретного влечения к любви в рамках самого произведения, а у Сегала

«Слоны могут играть в футбол»

весь этот путь проделали в уме сами зрители, сбитые с толку ложными подсказками сценариста и режиссера.

В пользу второй версии говорит и короткий, будто бы проходной диалог в магазине. «Так быстро выросла, – говорит Дмитрий цветочнице. – Вроде недавно десять было, а тут уже вот…» И просит двадцать белых роз (и одну красную, для неровного счета) в честь двадцатилетия несуществующей дочки. У впечатлительного зрителя возникает подозрение, что у героя была семья, жена и дочка, погибшие десять лет назад в результате какой-то трагедии. Отсюда его неправдоподобное одиночество, его незалеченная внутренняя рана, его стремление увидеть свою так и не выросшую дочь в дочерях друзей и даже просто первых встречных.

Третье прочтение не противоречит первым двум, но задает истории новый уровень обобщения. Забудем о Лолите, сексуальном влечении, отцовских чувствах, мужском одиночестве и кризисе среднего возраста. И просто посмотрим на человека, который в свои сорок с лишним лет никогда никого не любил. И пусть это всего лишь мысленный философский эксперимент – таких людей не бывает, – но Владимир Мишуков, вернувшийся после успешной карьеры фотографа к любимому актерскому ремеслу, кажется, понимает, о чем идет речь. Сегал – ненамеренно, интуитивно – ставит своего вневозрастного героя – и старика, и младенца одновременно – в ту точку, где любовь еще только может начаться. Где даже нет различия между ее видами: какая разница, кого любить – родителей, детей или прекрасных девушек. В этой точке еще нет чувственности (а может быть, лишь там она и есть, просто понятая шире и иначе, чем механическое достижение удовольствия). Есть только первый взгляд, первый жест, отзывающийся почему-то во всем твоем существе, первое понимание, что на свете есть другие живые люди, кроме тебя. Эту точку проходит герой

Мишукова. А сколько лет ему и его избранницам, совершенно не важно. Войти в эту точку можно в любом возрасте, и «поздно» не всегда значит «плохо».

И тут становится понятно, что же там косноязычно бормотал бард Алексеев из предыдущего фильма Сегала. Он повторял одну и ту же фразу (вроде бы подслушанную у Тарковского) о том, что любви нельзя дать точного определения, нельзя указать на ее непременные признаки. Что она может выразиться только в движении, поступке, даре. А если перевести эту фразу на язык философии, то получится: «Предметное множество [откровения] пусто» – так говорил Мераб Мамардашвили, комментируя Канта. Бытие не определимо на конкретном примере. Его нет в мире вещей, аккуратно разложенных в модном чемоданчике. Умножение сущностей не приводит к результату (именно на этой логической ошибке ловит Дмитрий девушку из кафе, которая думает, что если теплой воды налить побольше, то она от этого станет погорячее). Есть только живая точка, поместив себя в которую можно сдвинуться с точки мертвой – что-то понять и почувствовать.

Вот так Михаил Сегал, интуитивно, на ощупь, не всегда ловко и уклюже, продолжает гнуть свою линию где-то на окраине российского культурного пейзажа. Но возможно, этот его успех гораздо важнее для будущего нашего кино, чем кажется на первый взгляд. ◆

Ольга Касьянова

ДОМ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ СВЯТ

«Русский бес»
Автор сценария, режиссер Григорий Константинопольский
Оператор Матвей Ставицкий
Художник Екатерина Джагарова
В ролях: Иван Макаревич, Любовь Аксенова, Юлия Ауг, Виктория Исакова, Тимофей Трибунцев, Ксения Раппопорт, Александр Стриженов, Григорий Константинопольский, Виталий Кищенко, Михаил Ефремов, Елена Коренева, Мария Шалаева и другие
АРТЛАЙТ
Россия
2018

Кутузовский проспект за окном дорогого автомобиля, башни из стекла в плавном рапиде, соната № 8, «Патетическая». Закадровым голосом тихо текут мысли о жизни новой, чистой, в любви и довольстве. Молодой художник-бессребреник Святослав Иванов (Иван Макаревич), уставший прозябать в кабацком разгуле под рэпера Хаски, строит себе светлое будущее: скоро он женится на воспитанной девушке с тургеневским именем Ася (Любовь Аксенова) – дочке крупного банкира (Виталий Кищенко), у которого на родственных началах можно взять денег на ресторанный бизнес. Просительная позиция ущемляет чрезвычайно чувствительное эго Свята. Целибат, установленный показушно религиозной невестой, взвинчивает нервы. Гоголевские визитеры из БТИ, ГПС и Москомархитектуры доводят до белого каления. Святу мнится, что весь мир ополчился против его амбиции утвердиться в жизни и что за его неудачами стоит чья-то злая воля, предположительно бесовская.

У зрителя, руководствующегося вкусом, с фильмом Константинопольского будут проблемы. Это кичевый метамодерн, громкий, вульгарный, чрезвычайно разговорчивый, аляписто снятый без нормального света, зато местами с закрепленными поворотами камеры, как у Гаспара Ноэ, и безжалостным слоумо из второсортных лакшери-клипов с плясками полуголых девиц в бондаже. Однако собрано и сшито все перечисленное и многое другое с такими юмором, наглостью, свободным дыханием и ясностью замысла, что судить подобного громадного голема по законам балета было бы несправедливо.

«Русский бес» Григория Константинопольского не просто составляет лоскутное одеяло из цитат, он играет

«Русский бес», режиссер Григорий Константинопольский

одновременно по правилам нескольких разных парадигм. С одной стороны, это по-сорокински дотошное переселение русского литературного универсума в современность, энциклопедия русской жизни четвертого срока в выражениях Достоевского и Сологуба. Тут есть и петербургские повести о маленьких людях, и карамазовский чёрт на фоне модного заводского кирпича и кожаных кресел, и немного символистского декаданса с мертвыми женами в алых бусах.

С другой стороны, мелодичная словесная взвесь подается в узнаваемом образном ряду американской контркультуры 90-х – в основном Чака Паланика и Брета Истона Эллиса в культовых экранизациях Финчера и Мэри Харрон. «Американский психопат» цитируется целыми сценами, а на английский название фильма так и переводится: *Russian Psycho* (интересно, что при этом Константинопольский не пытается как-то перещеголять прототип в изобретательности насилия и довольствуется его обозначением, а порой даже комичностью).

На третьей координате, выстроенной вертикально, вся эта культурная плоскость наполняется эмоциональным автобиографизмом благодаря саундтреку из российских 90-х, ставших почти частью личности режиссера (Константинопольский – один из главных клипмейкеров золотой эпохи музыкальных видео, ей же он посвятил свой кинодебют). Музыкальный ряд собран с нежностью отставного любовника и добавляет блеклой, выбеленной картинке нашего дня настоящую историческую глубину. «Вы думаете, вы все здесь новые, – говорит Так Константинопольский своему молодому альтер эго со смешанным чувством зависти и презрения. – Думаете, что ничего не было до вас, что вы пришли – и все изменилось? Ошибаетесь. Все как было, так и есть по-старому». Так Константинопольский, образцовый «человек из 90-х» в окладистой бороде, стоя в кадре, озвучивает самую модную мысль 2018 года, ту же, что в виде ироничного отрицания произносит певица

«Русский бес»

Монеточка: «А так-то все не так и щас-то всех их нет». Тут начинается очередной диалог поколений (перестроечники vs миллениалы), ужасно интересный, потому что в нем никто так и не стал по-настоящему взрослым.

Такая тройная игра – не просто палимпсест, показывающий, что режиссер, раз в десятилетие появляющийся неведомо откуда, чтобы снять культовый фильм и пропасть в серной дымке, – парень не из простых и умеет актуально оперировать культурными кодами. Это не разрозненный коллаж, а соотношение частей единой картины мира: в Святе диалектика Достоевского, ленинская маниакальная ухмылка (Макаревич похож, почти портретно) и привычка к гедонизму докризисной эры исторически последовательно связаны. Культура больших американских денег из 90-х, советское прошлое и досоветская рефлексия – годовые кольца русского антигероя, которые Константинопольский читает в самом себе. Ничто не уходит, все укладывается разноплотными слоями и со временем срастается в странную, жуткую и смешную картину. И наиболее художественно уязвимая, спорная и в то же время интересная часть этой гротескной картины – про возможное будущее.

Свят и его бесы – страшная альтернатива той инертной массе, на которой строится нынешняя система. Это фантазия о том, каким бы был человек, который смог бы сделать ее активно кошмарной. Свят не просто любит деньги и профиты, как подавляющее большинство «новых людей», лениво перенимающих любую идеологию, которую им предложат как условие компромисса. Он к тому же честолюбив и духовен: лживые, пародийные монологи о социальном долге, взятые из уст Патрика Бейтмана, в исполнении Свята превратились в православно-большевистские лозунги, в которые он сам начинает горячо верить – ведь они, по иезуитской морали, становятся щитом его деяний,

возвеличивают до уровня гораздо большего, чем обычная психопатия скучающего нью-йоркского яппи. Бейтман лишь хотел усмирить свой психоз и бьющую фонтаном мизантропию – Свят же хочет величия. Предел Бейтмана – типичная американская слава маньяка, заявление системе, что он может быть нехорошим, а значит, свободным от нее (помимо истории преступлений Эллиса на подобную риторику вдохновили «Записки из подполья», цитату из которых он даже вынес в эпиграф). Горизонт Свята – доказать системе, что его кровавая баня – это и есть хорошо. Что система нуждается в нем и в итоге должна ему покориться. Такова разница между бунтующим рабом и портретом тирана в юности (как известно, тираны лучше всего получаются из неудавшихся художников).

В этом смысле наиболее интересна линия с Захаром Захаровичем Захаровым, местным аналогом Порфирия Петровича (прекрасная роль Тимофея Трибунцева). Он из раздражающей мухи, подселенца совести превращается у режиссера в демона революции. Мысль о том, что именно совесть, именно архаичный разговор с большими абстракциями Добра, Воздаяния и чуть ли не религиозного чувства отделяет типичного жадного самца с периферии ресурсного поля от главы расстрельной тройки в крови по локоть, – мысль эта парадоксальна, однако, похоже, именно ею заканчивает Константинопольский свою историко-литературную вечеринку с бухлом, проститутками, кризисом среднего возраста и оперным самоанализом.

Разумеется, можно воспринимать весь опус как разговор с собственной тенью очень сконцентрированного на себе человека; можно заклеймить как непройденное звено кинематографа выросших и заматеревших клипмейкеров (Финчера у нас так и не случилось по объективным причинам); можно записать вместе с «Родиной» Буслова и «Купи меня» Перельмана в непризнанный уголок русского кино, которое, несмотря на хронические проблемы с деньгами, в силу темперамента авторов отказывается быть изолированным, сверхреалистичным и глубокомысленно-скромным. Можно также сказать, что все это очень вторично и ожидаемо, если припомнить баснословный дебют «Восемь с половиной долларов», где тоже была антигероика, цитатность, самолюбование, чувство момента и непреодолимое желание подпевать на титрах.

Но для меня очевидно, что со времен своего манифеста юности Константинопольский научился не только прилюдно посыпать голову пеплом и еще более удачно вставлять песни молодого Меладзе, но и обобщать, то есть все-таки выходить за пределы собственной личности – в безумный русский космос, где живем и будем жить все мы. ◆

Никита Карцев

МЕСТО ДЛЯ ПАМЯТНИКА

«Мира»
Автор сценария, режиссер Денис Шабаев
Оператор Ирина Шаталова
Художник Валерий Архипов
Композитор Михаил Ножкин
В ролях: Мирослав Рогач, Архип Петров, Александр Заславский
Студия «Новые люди»
Россия
2018

Скрипящая гитарная музыка. Камера плавно движется вдоль длинного забора. На одной скорости с камерой по центру кадра шагает сутулая мужская фигура в капюшоне. (Подобная проходка повторится несколько раз за фильм.)

Обстановка – как в фильмах Джармуша, вот только гораздо тревожней. Следующая сцена – допрос. Пожилой мужчина с легким акцентом представляется женщине в погонах. Кто такой, сколько лет, откуда приехал. Так мы впер1вые смотрим в глаза главному герою. Его зовут Мирослав, коротко Мира. Словак из Англии, который приехал в ДНР то ли по личному вопросу, то ли из чувства долга. Что-то случилось. Что-то с ним не так. Что именно – непонятно. Интрига.

Камера (оператор Ирина Шаталова) рассеянно блуждает по мифической, а точнее, активно мифологизированной территории. В начальных титрах нас предупреждают, что события вымышлены, но все выглядит документально, да и главные герои, по сути, играют самих себя.

Мало что выдает в этих местах принадлежность к зоне вооруженного конфликта. Но и о войне здесь ничего не дает забыть. В Доме культуры разучивают «На безымянной высоте». По радио доносятся сводки с поля боя. Вот только Мира демонстративно выключает звук. Он здесь не благодаря пропаганде и не в помощь ей. Некоторое время назад Мира познакомился в интернете с женщиной из ДНР, а тут решил увидеться лично. Устроить сюрприз. Прилетел, но застал женщину врасплох. Она Миру явно не ждала. Вежливо намекнула, что между ними нет ничего общего. Тот только пожал плечами – с кем не бывает. И, по-джентльменски снабдив несостоявшуюся подругу небольшой суммой денег,

«Мира», режиссер Денис Шабаев

отправился восстанавливать памятник Ленину. Типовой, серый, с ребенком на коленях и дырой в пояснице – судя по всему, от снаряда.

В напарники Мира берет мужиков из местных. Один постарше, один помоложе. Вместе они принимаются за работу, приговаривая: «Дедушка, мы тебя вылечим». Так в центре сюжета оказываются не мужчина и женщина, не друг и враг, а памятник. То ли идол, то ли чугунный болванчик.

Начинаясь как прихоть, инициатива Миры по восстановлению памятников быстро становится важным, а может, и единственным делом в этой унылой людской пустыне. А потому, закончив работу, словак довольно произнесет: «Глядишь, так у людей появятся вопросы, кто такой Ленин. И кто такие словаки». А русский с улыбкой обнимет его и назовет братом.

Казалось бы, какая богатая метафора, бери и продолжай. Развивай идею битвы без конца и края, которая проходит не на конкретной территории, а в мире идей и идеалов. В «Мире» даже звучит характерное: «Мы не Россия, мы Донбасс». Ровно этой фразой можно описать подавляющее число игровых и документальных фильмов, которые изучают происходящее в ДНР и ЛНР. Но не зря фильм Дениса Шабаева назван именем героя. Человек здесь – центр притяжения и главная движущая сила.

Режиссер про своего героя говорит, что у него «большая потребность врага». Но диапазон переживаний такого персонажа на экране гораздо шире. Это одинокий, потерянный, надломленный мужчина трудной судьбы. Мы узнаем, что Мире приходилось и воевать (причем за противоположные стороны), и убивать (причем в мирной жизни), но сейчас он выступает в другом амплуа – в роли чужака, стороннего наблюдателя, независимого судьи. Эта роль ему явно не по душе – да и не по силам. Все смешалось в доме Миры. Он приехал сюда за

«Мира»

справедливостью, но не видит правды ни в чем. Нигде. Вот почему уже через несколько сцен он будет наедине с собой кричать проклятия в пустоту, костеря (без видимой причины) на чем свет стоит этот «русский мир».

Фильм Дениса Шабаева созвучно своему названию подчеркнуто миротворческий. Но не миролюбивый. Его отстраненная позиция и последовательный гуманизм (у каждого на экране своя правда, никто ни в чем не виноват) не отменяет заложенной мины замедленного действия. Его вымысел, притворяющийся доком, как и док, скрывающийся за этим вымыслом, – попытка разговора про русский мир на его же языке. Здесь все не то, чем кажется, а потому про то, что было, так просто сказать, что этого не было. И наоборот.

Русский мир притягателен, опасен и непонятен. Не разберешься, то ли ему нет дела до остального мира, то ли и целого мира мало.

Начавшись как история отдельного человека, фильм к финалу избавляется от Миры. Мира уходит, растворяется, исчезает. Остается где-то за дверями кабинета женщины в погонах. На передний план выходит еще один памятник – на этот раз шахтерам. На самом деле шахтеры, как и Ленин, бутафория, еще один фейк. Работа художников-постановщиков. Но когда закончились съемки, жители, причем настоящие, а не выдуманные режиссером, попросили памятник шахтерам не сносить. А вскоре сами, уже не по сценарию, понесли к ним цветы. По личной инициативе, не из чувства долга. Или отчаяния. ◆

Евгений Майзель

РУССКОЕ ПОЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТОВ–2018

С точки зрения медийной (публичной, критической) репрезентации российское кино уходящего года представляет собой айсберг. Его видимую часть, надменно малую по отношению к целому, образуют десяток-полтора так называемых громких премьер. Это фильмы, отобранные в конкурсные программы трех крупнейших европейских фестивалей (Берлин, Канны, Венеция), несколько фаворитов «Кинотавра» и кое-какие горячие новинки проката. Весь остальной, почти необозримый, массив картин – то есть, в сущности, кино как таковое, вышедшее в 2018 году, – находится как бы под темной водой, в тиши умолчания. Эти фильмы существуют, их периодически даже где-то показывают, но о них не говорят, не пишут, не знают. О самых везучих из них почти не говорят, почти не пишут, плохо или почти не знают.

Разумеется, этот подводный массив неоднороден. Среди разнообразного хлама и ширпотреба в нем можно найти немало картин неплохих, хороших, любопытных, существенных не менее, а иногда более интересных, чем многие из видимой части айсберга, сверкающие в лучах нашего внимания. Принадлежит этому подводному массиву и кино, именуемое – с целью похвалы или стигмы – экспериментальным.

Рискну предположить, что даже у столичного зрителя, более или менее старательно отслеживающего фестивальные новинки, герои этого обзора не обнаружатся в ряду имен, представляющих передовое русское авторское кино. Однако это именно оно. Не снятое с архивных полок, не выуженное среди маргинальных завалов, а успешное, современное, независимое российское кино, преимущественно короткого и среднего метража, снятое молодыми и не очень авторами, давно заслуживающими разговора.

«Восемь картин из жизни Насти Соколовой» Алины Котовой и Владлены Санду[1] – «легко ли быть молодым», портрет нашей современницы, москвички, ищущей себя после окончания вуза и в процессе этих поисков сменяющей несколько мест работы, а с ними и свои представления о себе. Фильм состоит из череды статичных кадров с неподвижными и чаще многофигурными композициями, обозначающими разные этапы этого непростого пути. Их комментирует от имени героини закадровый мужской голос, причем этот комментарий, умело использующий современный язык с его жаргоном и канцеляритом, не просто описывает жизненные виражи, но незаметно и очень убедительно панорамирует наше общество, не упуская из виду (но и не афишируя) разительное зияние на том месте, где обычно бывает государство. Статичное выступление перед статичной камерой Санду уже использовала в своем незабываемом автобиографическом фильме «Святый Боже» (2016), но здесь этот прием работает как удобное средство повествования, а не способ его остановить. Кроме того, эффект такой кататонии, оставившей право на движение лишь птицам, природным стихиям и вентилятору, обнаруживается в депсихологизации героини и ее мытарств и в придании рассказу объективного, социально-критического измерения (на это же работает и мужская озвучка). Казалось бы, ничего хитрого, но попробуйте найти другую российскую картину последнего времени о вступлении в сегодняшнюю самостоятельную жизнь после окончания учебы, о реальной безработице, о социальной и прочей бессмысленности большинства вакансий, оскорбляющей мораль и разум, об уродстве рынка труда, о страшной отчужденности наемного работника от самого себя. И все это без какой бы то ни было вульгарной публицистики или политических намеков.

Проблема сосуществования человека и государства важна – правда, совсем в ином ключе – и для видеохудожника Евгения Гранильщикова, выпустившего свою первую полнометражную (60 минут) картину «Последняя песня вечера»[2], над которой работал три года. (Впрочем, короткометражные фильмы, снятые за эти годы в той же манере и на те же темы, что и полный метр, успели получить несколько призов на нескольких международных конкурсах.) Первоначально «Последняя песня вечера», ныне существующая в виде фильма и двухканальной инсталляции, была задумана как история про музыканта, потерявшего голос. Со временем сюжет изменился, превратившись в то, о чем большинство картин Гранильщикова и что он сам когда-то определил как «бессюжетный […] реэнектмент[3] повседневной жизни 10-х годов», отчетливо, добавлю, структурированный постболотной депрессией. В отличие от Насти Соколовой, вынужденной продавать себя на рынке труда, герои Гранильщикова относятся к сравнительно обеспеченному классу, зато им приходится вести изматывающий невротический диалог с государством и мировым порядком, выслушивая их реплики в заголовках новостей, а в ответ молча моя посуду, перебирая гитару или погружаясь в спячку. Когда-то многочисленные разочарования в утопиях, в том числе капиталистической, породили «новых тихих»

1. Мировая премьера «Восьми картин…» состоялась на МКФ в Роттердаме (2018), отечественная – на Международном фестивале кинематографических дебютов «Дух огня» (2018). С тех пор фильм продолжил успешные фестивальные гастроли.

2. Московский фестиваль экспериментального кино (MIEFF) 2018 года.

3. От reenactment (*англ.*) – инсценировка.

«Последняя песня вечера», режиссер Евгений Гранильщиков

(в значении пугливых) во главе с Борисом Хлебниковым[4]. В наши дни схожая психосоматическая реакция на происходящее в стране и мире выразилась в малокровном кинематографе судорог, в своеобразной поэтике бездействия. Загипнотизированные невозможностью что-либо предпринять, герои «Последней песни…» мысленно стоят, как набоковский Мартын, над страшным оврагом (предстоящего? неизбежного? воображаемого?) подвига, как перед очередным приступом падучей, а на них тем временем неторопливо надевают какие-то нелепые штаны, обувают в какие-то нелепые ботинки и говорят, что они вот-вот должны сыграть труп.

Радикальная в своей худосочной трепетности режиссура Гранильщикова предполагает классических героев, сохранивших вопреки эпохе разум и чувства. Они еще ухмыляются или, по крайней мере, вздрагивают, когда им предлагают исполнить роль мертвого человека. У персонажей «Процедуры»[5] Полины Канис столь сложные реакции уже отключены. Перед нами три экрана. На первом – тощий юноша: то ли из «Пацанов» Динары Асановой, то ли из дока про уличных героинистов – блуждает в лесу среди таких же тощих, как он, деревьев-скелетов. На втором очередь в неопределенном казенном учреждении на совершение какой-то неопределенной процедуры. Есть и третий экран – на нем мы видим наблюдателя, следящего за двумя первыми экранами. Все персонажи (кроме наблюдателя) бесконечно воспроизводят определенные движения, оголяя живот и как бы собираясь раздеться.

Обладательница многочисленных наград, художница Полина Канис создает нечто между перформансом и самым настоящим кино, в чем можно убедиться, посмотрев ее многочисленные видеоперформансы – иной раз весьма внятные и даже смешные. В «Уроке» (2011) учительница

4. Подробнее об этом см.: *Майзель Евгений*. Отсчет утопленников, – «Искусство кино», 2010, № 5. URL: http://www.kinoart.ru/archive/2010/05/n5-article5

5. MIEFF-2018.

«Процедуры», режиссер Полина Канис

общается с учениками через свисток: это одна из самых остроумных аллегорий школьного обучения, какие мне доводилось видеть. Художница смиренно мыла ноги мужчинам («Очищение», 2010); безуспешно пыталась забраться на лошадь («Новый флаг», 2013); ловила с переменным успехом яйца в юбку и складывала их в корзину («Яйца», 2010). Среди пойманных яиц оказалась и Премия Кандинского. В «Празднике» (2014) мужчины, одетые в униформу, застенчиво танцуют друг с другом (Канис вообще любит мотивы институциональности и униформности). То, что она может снимать не только полузастывшие человеческие инсталляции («Бассейн», «Праздник»), но и самое настоящее живое кино, было ясно уже по «Идеальной фотографии» (2012), ее неигровому фильму, запечатлевшему эксперимент – снятие коллективного фото, на котором каждому должно понравиться, как получился он сам и как получились все остальные.

«Процедура» – нормативный видеоарт, но также и мини-вариация на тему условно нервического и обессловленного «Миндадзе», эпизоды из какого-то неснятого им фильма, посвященного уже случившейся катастрофе, природу которой, скорее всего, мы никогда не узнаем.

Одним из первых в истории человечества о переворачивании верха и низа с сохранением, а то и с обретением подлинного смысла того и другого задумался Чжуан-цзы, отчитавший кого-то с головокружительной резкостью: «*Разве неизвестно, что то, что называю небом, есть человек, а то, что называю человеком, есть небо?*» Известный своим мокьюментари «Безумные подражатели» (2012) – о племени, живущем у МКАД, – Дмитрий Венков создал, используя принцип перевертыша, запоминающийся портрет столицы. В «Гимнах Московии»[6] верх-низ инвертированы: камера плавно барражирует под тревожный и торжественный минимализм композитора Александра Маноцкова по небу, аки по реке, вдоль

6. MIEFF-2018.

«Безумные подражатели», режиссер Дмитрий Венков

улиц и проспектов, от которых мы видим лишь верхние части зданий. Мимо проплывают опрокинутые в воду безоблачного неба вершки сталинского ампира и корешки брежневского брутализма (на самом деле тоже вершки). Как нередко бывает в искусстве, от перемены мест слагаемых сумма изменилась до неузнаваемости, породив триумф какого-то эзотерического гнозиса, новый образ столицы – безлюдной, образцовой, стерильной и, главное, наблюдаемой не человеком и вообще не кем-то из этого мира.

Самая пустынная картина «Гимны…» могла бы достойно увенчать этот текст, построенный по принципу постепенного исчезновения человеческого, – кабы не новая стадия постчеловеческого бытия, открытая Михаилом Максимовым.

Как и другие работы этого режиссера на совершенно иные темы, «Смерть Меня»[7], о памятном убийстве священника Александра Меня в сентябре 1990 года с непривычки может озадачить, а комментарий Максимова только усугубит замешательство. Он называет «Смерть Меня» «*нейродетективом, основанным на принципе машинного обучения, где в качестве заданных изначально параметров используется справочная информация об убийстве отца Меня, а в качестве обучающего материала для нейросети – многочисленные сведения о железных дорогах и железнодорожном транспорте*».

Оригинальнейший выпускник и преподаватель Школы Родченко, инженер нечеловеческих душ и аниматор железных дорог, последние десять лет Михаил Максимов создает миры, в которых гораздо чаще обыкновенных людей взаимодействуют загадочные изменчивые сущности – морфы: будь то желеобразные формы, не подвластные гравитации, или сгустки роящихся точек. Все это нередко не отдельные существа, а силы какого-то комплексного явления, каких-то взаимосвязей и механизмов. Встречаются

7. «Дух огня»-2018, МКФ в Локарно (2018) и другие.

«Смерть Меня», режиссер Михаил Максимов

и гибриды – кентаврические человеко-тракторы в «Чевенгуре» (2008), человекообразные лаковые желе, слепленные из… фрагментов порно (и видео, и аудио), в семейной разговорной драме «Мать рождает отца мужа» (2011) или такие *знаковые*, в буквальном смысле этого слова, герои, как мультяшные Платонов, Тарковский, Мамлеев и Маслаев в метафизическом комиксе о судьбах России «ММТР/Обмяк» (2016). Вместо коротких встреч и длинных проводов в этом царстве – слияния и поглощения, а пространство и диегезис – как в компьютерной игре.

В «Смерти Меня» людей тоже очень мало (но есть в кульминационной сцене) и почти нет никаких слов, многое кажется умозрительным и отвлеченным. И тем не менее этот двенадцатиминутный фильм представляет собой, наверное, самый густой сюрреализм, какой сегодня можно обнаружить в российском кино, и в то же время проникновенная картина о смертном часе, который приведет с собой ангела с гармонью. Пойдет мокрый снег, и пока один одинокий локомотив-дауншифтер, самовольно покинувший рельсы и ушедший с путей в лес, все-таки увязнет в ночной трясине и уснет, другой – обратный скорый-скорый поезд, тронувшись с места и медленно набрав ход, растает где-то в городском шуме. ◆

Антон Долин

ШКОЛА

«Война Анны»
Авторы сценария Алексей Федорченко, Наталия Мещанинова
Режиссер Алексей Федорченко
Оператор Алишер Хамидходжаев
Композиторы Владимир Комаров, Ацуо Мацумото
Художники Алексей Максимов, Ольга Гусак, Лариса Механошина
В главной роли: Марта Козлова
29th February Film Company, «Метрафильмс», Saga
Россия
2018

Руки, ноги, волосы, смешанные с землей куски неподвижной плоти. Смиренное кладбище непохороненных жертв. Простой, будничный расстрел евреев – когда-то, где-то; за кадром, на начальной черноте. Палачи разъехались, добродушно перекрикиваясь. Теперь – тишина и едва заметный ветер. Девочка рождается из земли, других родителей у нее больше нет.

Темная изба. Баба стирает рваную одежду, дед покряхтывает о своем, ребенок сидит и смотрит не моргая на незваную гостью. Грязную, чернявую, откуда такая взялась? Как зомби, выползла из могилы.

Уходи, откуда пришла. Дед с бабой ведут отмытую и переодетую девчушку к комендатуре. Та молча упирается. И будет упираться до конца. Анна сбежала от фашистов и спряталась в камине. Начинается ее война.

История правдивая. Реальная комендатура была в бывшей усадьбе: поэтому большой камин, где можно жить месяцами. Режиссер Алексей Федорченко и сценаристка Наталия Мещанинова устроили свою комендатуру в школе. Дошкольница Анна поступила туда без всякого конкурса и не была отчислена. Как могло быть иначе? Если нет пристанища ни в доме, ни на природе, только школа и остается.

Урок 1: Арифметика

Год на дворе, если верить титрам, 1941-й. Зона немецкой оккупации только возникла на территории СССР. Стало быть, впереди три года ожидания, жизни в тени, укрытии.

Анне шесть лет. Ее прототипу было двенадцать. Та была подростком, могла за себя постоять. Анна – совсем кроха, она просто не может выжить. Или наоборот? Неизбежное голодание – сплошное вычитание. Анна тает на глазах, становится невидимкой в буквальном смысле.

Она совсем одна. Уравнение фильма элементарно: единица (для всех прочих – икс, неизвестное) против несметного множества, которое не сосчитать. Хотя Анна считать еще, возможно, не умеет. Но только единица способна расщепить окружающее пространство на бесконечные миры, по-воландовски увеличить его до бесконечности.

«Война Анны» – картина о безграничной силе воображения. Не столько о жизни и смерти, сколько о творчестве. О чудесах, которые откроются в кроличьей норе, если девочке удастся в нее протиснуться и выдержать бесконечно долгое падение.

Это шестой фильм екатеринбуржца Федорченко. Еще в дебютных «Первых на Луне» он показал себя кабаковским «человеком, который улетел в космос из своей комнаты». Так и не вернулся. Из математически точной реальности в не поддающуюся подсчету фантазию он совершает регулярные рейсы. «Война Анны» – самое далекое путешествие, пусть космонавт и не двигается с места.

Дважды два не всегда четыре. Можно спрятаться в трубе и выиграть войну, если представить, что противник – всего лишь колода карт.

Перемена

– Будет тебе плакать. Что толку в слезах? – довольно резко сказала Аня себе самой. – Советую тебе тотчас же перестать.

Советы, которые она себе давала, обычно были весьма добрые, хотя она редко следовала им. Иногда она бранила себя так строго, что слезы выступали на глазах, а раз, помнится, она попробовала выдрать себя за уши за то, что сплутовала, играя сама с собой в крокет. Странный этот ребенок очень любил представлять из себя двух людей. «Но это теперь ни к чему, – подумала бедная Аня. – Ведь от меня осталось так мало! На что я гожусь?..»

Тут взгляд ее упал на какую-то стеклянную коробочку, лежащую под столом: она открыла ее и нашла в ней малюсенький пирожок, на котором изящный узор изюминок образовал два слова: «СЪЕШЬ МЕНЯ!»

Льюис Кэрролл / Владимир Набоков. «Аня в Стране чудес»

Урок 2: Биология

От риторики – массовые убийства, бесчеловечность нацистов, жертвенность детей – Федорченко сразу деловито переходит к прагматике. Как жить в камине и остаться незамеченным? Как выживать?

«Война Анны» – статичный и почти бессюжетный фильм, который невероятно интересно смотреть. Ведь это робинзонада.

Телу нужна вода. Анна ловит ртом дождевые капли, просочившиеся через кровлю. Спускается ночью в класс – жажда сильнее страха – и выпивает земляную воду из поддона цветочного горшка. Опустошает стакан с мутной водой, в котором вымачивалась кисточка: школьные краски пошли на изготовление агитационных плакатов.

Снять корку хлеба из мышеловки. Попробовать погрызть пластиковое яблоко. Пососать сухую ягоду из прошлогоднего гербария. Собраться с силами и доковылять до кабинета биологии, посмотреть на мертвых заспиртованных змей в прозрачных банках: так вот ты какое, бессмертие. А повезет – дотянуться до забытого помидора, призывно красного и опасного на вид, как отравленное яблоко в сказке про Белоснежку.

Шестилетняя Марта Козлова, исполнительница роли Анны, найденная режиссером через фейсбук, ненавидит помидоры. Она чуть не отказалась от съемок, чтобы только не есть ненавистный овощ. Но Федорченко с детства, проведенного там же, где (предположительно) разворачивается действие фильма, на Полтавщине, любит именно помидоры. Компромисс нашли: помидор накачали сиропом, Марта откусила один раз. Это уже не биология. Это преодоление себя. Труд.

Перемена

Я думаю, что самый хмурый и угрюмый человек не удержался бы от улыбки, если бы увидел меня с моим семейством за обеденным столом. Во главе стола сидел я, король и владыка острова, полновластно распоряжавшийся жизнью всех своих подданных: я мог казнить и миловать, дарить и отнимать свободу, и среди моих подданных не было ни одного бунтаря.

Нужно было видеть, с какой королевской пышностью я обедал один, окруженный моими придворными. Только Попке, как любимцу, разрешалось разговаривать со мной. Собака, которая давно уже одряхлела, садилась всегда по правую руку своего властелина, а слева садились кошки, ожидая подачки из моих собственных рук. Такая подачка считалась знаком особой королевской милости.

Даниель Дефо. «Робинзон Крузо»

Урок 3: Труд

Фильм – это Марта. Марта – это фильм. Это очевидно. Спорно лишь то, называть ли эту работу актерской.

Противореча банальной максиме о детях и животных, Федорченко снимает исключительно их. Но только ли органику в них ищет?

Если считать актерский труд созданием художественного образа и преображением во имя этого, то Марта Козлова – большая актриса, а не маленькая девочка. Ее загнанность, страх, отчаяние, решимость, отвага, ее персональная битва – всего этого ни за что не рассмотреть в спокойной рассудительной первокласснице, поднявшейся на сцену в день премьеры.

Труд делает из девочки актрису; труд делает из жертвы выживающую. Анна научилась жить, чтобы не умереть с голоду. Но она не согласна быть беспомощным животным в силках. Она добывает огонь. Она учится искать добычу. Она мастерит лампу. Она сама делает себе одежду. Она первобытный человек, собиратель и охотник.

«Война Анны», режиссер Алексей Федорченко

Не продукт эволюции, а ее вершитель.

Перемена

– Арти, иди подержи немного, пока я пилю!
(Хнык.)
– Почему ты плачешь, Арти? Держи доску крепче.
– Я… я упал, и мои друзья уехали без меня.
Он перестал пилить.
– Друзья? Твои друзья? Запри их на неделю в комнате без еды. Тогда ты узнаешь, что это такое, друзья!

Арт Шпигельман. «Маус»

Урок 4: История

В советских школах обязательным был урок мира, во многих европейских – урок Холокоста. Уничтожение шести миллионов евреев осмыслено как урок человечеству. Учить его полагается с детства. В России терапевтических механизмов для этого не придумано. У нас водятся не столько отрицатели Холокоста, сколько его «уточнители». Мол, умирали не только евреи.

Недаром запрещалась, а потом осталась толком не прочитанной «Черная книга» Эренбурга и Гроссмана. Цензурировался «Бабий Яр». Не случайно наследник советского бессознательного, взявший на себя труд по его структурированию, Сергей Лозница сделал о Холокосте на территории Европы свой «Аустерлиц», собрав за него кучу наград по всему миру, а продюсеров и инвесторов на вымечтанный проект об уничтожении украинских евреев «Бабий Яр» так найти и не сумел.

В советской киноистории среди десятков выдающихся фильмов о войне не было тех, где прямо говорилось об уничтожении евреев.

«Война Анны»

До сих пор это негласное табу. «Рай» Андрея Кончаловского – прежде всего о подвиге русской аристократки: да, она спасала евреев, но эпизодических. «Собибор» Константина Хабенского – о подвиге советского офицера…

У убитых евреев Европы есть голос: голландка Анна Франк. Девочка, от которой остался дневник. Она спряталась, ее нашли и отправили в лагерь, где она умерла. Но слова остались. Их читают, переводят, расшифровывают до сих пор.

У нас теперь есть Анна из фильма Федорченко. Но у нее нет голоса. Она не пишет, она молчит. Ей нельзя: найдут.

Перемена

Подними глаза… где ж еще
Улететь душе наверх?..
Дайте девочке убежище –
Она спрячется навек.
Подними лицо – гроза еще
Громыхает там и тут.
Дайте девочке пристанище –
Спрячется, и не найдут.

Вероника Долина. «Голландия»

Урок 5: Иностранные языки / Музыка

На всех премьерных сеансах «Войну Анны» показывали без перевода. В ней звучат разные языки войны. Украинский, русский, немецкий, французский, венгерский.

Мы видим только то, что видит Анна. Оператор Алишер Хамидходжаев стал ее глазами; мы стали ее отражением – в буквальном смысле, ведь Анна скрыта за треснутым зеркалом. Слышим и понимаем мы

лишь то, что слышит и о чем догадывается она. Поэтому так высока здесь заслуга Мещаниновой, отказавшейся от своего умения писать диалоги во имя другой драматургии – отрывочной и бессловесной, непередаваемо воздушной.

«Война Анны» – фильм молчания и о молчании. Об изоляции, одиночестве и бесконечной ценности коммуникации, ключом для которой становится фантазия девочки. О трудностях перевода в мире, где язык перестал работать: вместо него ценится действие и насилие.

Анна встречает только одно существо, с которым выстраивает эту коммуникацию: беспризорного рыжего кота. К нему обращено единственное слово, которое она произносит, – «кецеле», «котик» на идише. На идише спета колыбельная под гитару, которая закрывает фильм.

В «Войне Анны» речь приглушена, девальвирована, отменена. Поэтому так вырастает ценность звука. Не вовремя раздавшийся звук может стоить Анне жизни. Вовремя услышанный звук может жизнь спасти. Какофония катастрофы провожает Анну к предположительно смертоносной комендатуре в начале фильма (Шнитке, кольнувший напоминанием о «Восхождении» Ларисы Шепитько). Дальше, уже в камине, остаются только разрозненные ноты расстроенного невидимого инструмента.

Анна подходит к пианино в пустом кабинете. Пробует нажать на клавиши, в ответ – тишина, глухота. Звуки будто замерзли, как у Рабле, чтобы отмерзнуть в самый неподходящий момент и выдать Анну.

Молчание обманывает блуждающую по ночной школе Анну, когда она вдруг оказывается в зале, где немцы только что отмечали Рождество. Шумному празднику отключили звук. Ошарашенная, она смотрит на стол, заваленный снедью, и на елку, на которой вместо привычной звезды красуется голова Гитлера. В молчании является Дед Мороз, он же страшила Крампус, с веревочной бородой, увенчанным черепушкой посохом и нежданными дарами. Тут не до рождения Христа – спастись бы от избиения младенцев.

А она была хорошей девочкой? Да, она была хорошей девочкой. В подарок Анна получит свою жизнь. И в придачу два куска рафинада. Язык не нужен, они с Дедом обойдутся без слов.

Перемена
Явление 8
Ирод.
Ныне убо десницу крепко вооружите;
В Вифлиема пределы скорее бежите;
Будите без милости, будите жестоки:
Избиите двоюлетны и вящше отроки,
Да между тыми новый царь убиен будет,
Моя же вечна слава в целости пребудет.
Вождь.
Готовы делом сия исполнити;

Ты же, монархо, зволь благословити.
Пение.
Глас слышан – в Раме Рахили рыдаше:
Яко любезных чад сии не видяше,
Вопль испускаше:
«О, чада моя, чада прелюбезна,
Очесем моим красото полезна!
Плачу вас слезна.
Никогда плача аз не утолюся,
Дондеже лицем вас не наслаждуся;
Сама убьюся».
Явление 9
Убиение отрочат неслышимое, но зримое.

Свт. Димитрий Ростовский. «Рождественская драма»

Урок 6: География

Обозначенная титром в начале «зона немецкой оккупации» внегеографична. Это уже не СССР, но еще не «третий рейх». Украина ли, тоже большой вопрос. Приметы одного государства (бюст Ленина, красный флаг) выносятся, приметы другого (плакаты, свастики) понемногу появляются. Школа – уже не школа, но и не совсем еще комендатура: ее только обустраивают, когда там появляется Анна. Промежуточное состояние этого пространства и позволяет ей убежать, ускользнуть в щелку.

А внешний мир перестает существовать. Он под запретом, его охраняют овчарки. Окна перечеркнуты крестом. Туда не суйся. Ты в заколдованном замке. Недаром география самой школы так загадочна, запутанна и странна что для зрителя, что для Анны. Переходы, лестницы, чуланы. Бесконечные кабинеты. Не сельская школа, а настоящий Хогвартс.

Вы бы сумели начертить географию кэрролловской Страны чудес? А Зазеркалья? Ведь Анна в буквальном смысле слова прячется там.

В классе, куда ведет каминная труба из убежища, на стене висит географическая карта. На ней флажками отмечают продвижение немецких войск по Европе. В игровом, условном, но в то же время реальном (сверхреальном, сюрреальном) пространстве этой географии поведет контрнаступление Анна.

Собственная слабость не пугает ее. Мир перевернется, последние станут первыми. Декорация для рождественской сцены – нарисованные на ватмане декорации к школьной, видимо, постановке «Мистерии-буфф» Маяковского, революционного Новейшего Завета, в котором «нечистые» берут верх над «чистыми». Схематичный рисунок – эскиз самого поэта, иллюстрировавшего свой шедевр в духе «Окон РОСТа». Контуры парадоксально напоминают средневековые Пляски Смерти. В них «чистые» и «нечистые» идут в одном хороводе, к одному финалу.

«Война Анны»

Но Федорченко, в фильмах которого архаика всегда вступает в диалог с авангардом, позволяет своей героине немного оптимизма. Анна – дитя авангарда, она верит, что спасется. И спасается. В ее географии построенный «нечистыми» Ковчег привезет ее в Земной Рай.

Перемена
Пусть нас бури бьют,
пусть изжарит жара,
голод пусть –
посмотрим в глаза его,
будем пену одну морскую жрать.
Мы зато здесь всего хозяева!

Владимир Маяковский. «Мистерия-буфф»

Урок 7: Военная подготовка

Спасение, конечно же, не будет ни случайным, ни чудесным. «Война Анны» столь же чудесна, сколь конкретна, почти документальна. Ангелы не спустятся с небес на помощь девочке. Неба нет, есть только пыльный чердак с голубями.

Хочешь победить? Вступай в войну.

В выдающемся комиксе Арта Шпигельмана «Маус» война и лагеря представлены в лафонтеновском упрощенном духе: мыши – евреи, кошки – нацисты, собаки – поляки. Это взгляд ребенка – и автор книги предстает таким ребенком, которому историю своей молодости рассказывает отец. В мире Анны встреча с человеком эквивалентна смерти. Ее тыл настолько глубок, что союзников нет и быть не может.

(Недаром когда с ней сталкивается нос к носу замаскированный под печника партизан, готовый взорвать комендатуру, он тоже подвергает ее жизнь страшной угрозе, пихая ей в руки мину, и только потом,

«Война Анны»

будто опомнившись, забирает ее обратно, – но самой Анне ни в этот момент, ни позже на помощь не приходит.)

Союзник Анны – кот. Он спасает ей жизнь, отвлекая внимание пса от укрытия девочки. Противник Анны – овчарка, которой она решает отомстить, отравив заветным кусочком смоченного в яде рафинада. Крысы, утята и голуби держат нейтралитет, тихо живут и умирают рядом, иногда поддерживая Анну в ее борьбе с враждебным миром, а иногда предавая.

«Война Анны» еще и сказка о животных. Кстати, древнейший сказочный жанр.

Красный флаг становится ее штандартом. Агитационный текстиль превращается в портянки. Наступает зима – как мы знаем из «Игры престолов», время последней войны, нашествия живых мертвецов. В кабинете анатомии корчатся освежеванные учебные пособия. Гротескно сыплются на пол отрубленные гипсовые головы. Подобно Джону Сноу, Анна мастерит себе шубу из волчьей шкуры. Она волчица, ей не страшны собаки.

Набираясь сил перед последним походом, Анна тихо грызет пряничную свастику из-под фашистской елки. Враг будет уничтожен.

Перемена

Завтра затопят камин. Придется сидеть в дыму, труба давно не чищена.

Дневник Анны Франк

Урок 8: Чтение

Внизу камина валяются собранные в кучу, на растопку, книги. «Начальный курс математики», «Грамматика украинского языка»: все учебники подлинные, за этим Федорченко следит с особым тщанием. Его хобби – коллекционирование прижизненных изданий книг репрессированных ученых. Уходящая натура, заветные рукописи, в последнюю секунду спасенные со свалки, вытащенные из костра.

Федорченко – собиратель невозможных культур. Лишенных своей письменности, а потому обреченных на вымирание – в точности, как дошкольница Анна. Полумифические меря, воскрешенные Денисом Осокиным в траурно-эротических «Овсянках», витальные мари в «Небесных женах луговых мари», ханты и ненцы в «Ангелах революции» – шаманы и ведьмы, пузыри земли, они прорастают болотной травой через культурный перегной кинематографа. Их война за существование казалась безнадежно проигранной. Но Федорченко бесстрашно и в одиночку, подобно своей Анне, вступает в битву на стороне меньшинства.

Его фильм – его карта. Его право, его воля, его сила воткнуть флажки туда, куда он пожелает. Нарисовать собственную границу, одержать собственную победу. Закончить жуткий фильм о невозможности выжить надеждой на жизнь и будущее. Переименовать Аду (так звали прототипа героини), в имени которой русскому уху все равно будет слышаться «Ад», в Анну. В переводе с древнееврейского «расположение, благосклонность, благоволение».

Между прочим, в реальной истории Ада выжила.

Звенит последний звонок. ◆

Наташа Меркулова, Алексей Чупов:

«МЫ СЕБЕ НЕ ДОВЕРЯЕМ НИКОГДА»

Беседу ведет Ольга Касьянова

Ольга Касьянова. У вас выдался насыщенный год: вышли две части франшизы о Гоголе, для которых вы писали сценарий, затем ваш фильм «Человек, который удивил всех» с премьерой на Венецианском фестивале. А на днях вы закончили снимать сериал «Колл-центр» для ТВ-3. Плотно и очень разнообразно.

Алексей Чупов. На самом деле просто случилась пробка на дороге. Это все проекты разных лет, в частности сериал «Колл-центр» и «Человека…» мы задумали очень давно. Оно лежало себе, лежало, и вот года два назад нам позвонили продюсеры ТВ-3 Валерий Федорович и Евгений Никишов, сказали, что готовы запустить наш сериал, и примерно в этот же момент позвонила продюсер Катя Филиппова по поводу сценария фильма. Ну и началась у нас паника.

Наташа Меркулова. Дело в том, что «Колл-центр» и «Человек, который удивил всех» – две такие разные вещи, что делать их параллельно невозможно, это нужно разрезать мозг слоями. Поэтому нам пришлось выбирать. Мы пошли к продюсерам ТВ-3 и попросили нас отпустить в кино, на что они сказали: давайте так, снимите пилот и гуляйте, но после фильма вернетесь и доделаете уже весь сериал. Вот поэтому у нас не получилось промежутков. Мы не сумасшедшие трудоголики. Меня даже смущает, что про нас заговорили, что мы «плодовитые». И за этим я чувствую оттенок негатива, такой шлейф… Эти, мол, прыгают из жанра в жанр, стиля у них нет, им лишь бы что-то лабать. (*Смеется.*)

Алексей Чупов. У меня вот есть друг, который меня часто упрекает во всеядности. Я слушаю самую разную музыку, смотрю самое разное кино – а для некоторых людей это проблема.

Ольга Касьянова. У нас же как обычно: важна последовательность вкуса. Великие драмы – для души, жанровые комиксы – только чтоб не сдохнуть.

Наташа Меркулова. Почему так – для меня загадка. Чем плох жанр?

Ольга Касьянова. То есть вы ко всем своим очень разным проектам относитесь одинаково?

Алексей Чупов. Для нас важен эксперимент – и в авторском, и в жанровом. Мы не склонны, например, ставить кино выше сериалов. Просто сериалы – это другое кино.

Наташа Меркулова. Различается подход в работе в том смысле, что рассказывание происходит по-разному. В кино можно о многом промолчать, в сериале желательно все проговаривать, все должно быть отыграно. Плюс мы видим некое преимущество в перебежках с жанровой тер-

ритории на артхаусную и обратно: когда переключаешься с одного способа повествования и мышления на другой, то, как в крестьянстве, меняешь пашню: эту, значит, засеиваем, а та отдыхает. Получили урожай – через два года перешли на другую, та пока жизнью наполняется, дождями обогащается. Такое переключение помогает восполнить силы, потому что есть у меня все же страх, что творчество – вещь исчерпаемая. А так ты блинчик переворачиваешь – и ничего не подгорает. И поэтому, кстати, мы не берем долгострои.

Алексей Чупов. Восемь серий – наш максимум.

Наташа Меркулова. Это же страшная штука – вот это выгорание, потому что когда ты делаешь авторское кино, то в какой-то момент устаешь даже от темпоритма. И когда вскакиваешь в другие сани, которые несут тебя, и у тебя полбашки отморожено, в этот момент не успеваешь ни о чем подумать. Один диод перегорает, вместо него приходит что-то другое.

Актриса Наталья Кудряшова, продюсер Екатерина Филиппова и режиссеры Наташа Меркулова и Алексей Чупов

Алексей Чупов. Что касается сериалов, это уже общеизвестный факт, что телик сейчас в переходном состоянии между вещанием и интернетом и иногда позволяет больше свободы, чем кино. Я сейчас говорю даже не о «культовости» продуктов Netflix и HBO, а о темах, которые они выбирают: они могут себе позволить рассказать о человеке, болеющем раком, который использует наркотики тайком от семьи. Найти на такой сюжет деньги в нашей киноиндустрии сегодня было бы проблематично. А вот некоторые отечественные телеканалы сейчас пытаются делать первые шаги в сторону нестандартных форматов. Понятно, что такого рода сериалы не для основных федеральных каналов, пенсионеры и домохозяйки получили бы инфаркт, но при постепенной смене вещательной платформы, в ходе перетекания людей в интернет происходит и постепенная смена аудитории.

Ольга Касьянова. В процессе этого перехода много потерь и несовпадений со зрителем – «Обычная женщина» Хлебникова, например, прошла очень скромно.

Алексей Чупов. Такова диалектика переходного периода. И поэтому очень важно поддерживать продюсеров, которые работают на будущее, чтобы не сдавались и шли дальше в эту сторону. Мы вообще не ожидали, что такую вещь, как «Колл-центр», кто-то возьмет. Однако взяли.

Ольга Касьянова. А что у вас там такое?

Наташа Меркулова. Там два голоса, мужской и женский. Берут в заложники работников колл-центра и не выдвигают никаких требований, кроме полного подчинения.

Алексей Чупов. За последние годы поднакопилось впечатлений, местами довольно мрачных, и мы их решили описать в остросюжетной форме. Это такое путешествие в подсознание…

Наташа Меркулова. С каскадерами! Вот каждый раз за нашу психотерапию какие-то другие люди выкладывают миллионы рублей! (*Смеется.*)

Алексей Чупов. Но, в отличие от наших авторских фильмов, здесь будет жесткая жанровая структура. Правда, мы хотим, чтобы при этом каждая серия сама по себе работала в определенном поджанре.

Ольга Касьянова. «Колл-центр» – первый полностью ваш сериал?

Наташа Меркулова. Да, мы впервые выступаем в роли шоураннеров и очень довольны сотрудничеством на таких условиях. Но мы с удовольствием все обсуждали на стадии мозгового штурма с продюсерами Федоровичем и Никишовым, потому что они, помимо прочего, прекрасные редакторы, а это редкое профессиональное качество.

Ольга Касьянова. Судя по тому, что рассказывают ваши актеры, вы вообще очень открыты и легко приглашаете людей в творческий процесс, любите фидбэк.

Наташа Меркулова. Мы нуждаемся в обратной связи и ценим чужое мнение, нам все время нужно себя проверять – работает или не работает? Мы себе не доверяем никогда. Излишнее доверие к себе опасно, оно сбивает прицел. Нельзя стоять на одном мнении, как на одной ноге, – долго не устоишь.

Ольга Касьянова. А как же авторский тоталитаризм и страх «расплескать внутренний голос»?

Алексей Чупов. А это такая мантра, скрывающая страх: если я начну кого-то слушать, то погружусь в неуверенность. На самом деле она все равно никуда не уходит, просто строится защитная стена. Возможно, где-то и есть люди, как скульптор Бенвенуто Челлини у Александра Дюма в романе «Асканио»: он уверенным жестом отсекал от мрамора все лишнее, без сомнений. Но большинство людей, которые занимаются кино, литературой, живописью, – они ведь внутри травмированы, а значит, точно не на сто процентов уверены в себе. И это хорошо. На сомнении строится выкристаллизация замысла и воплощения.

Ольга Касьянова. С этой точки зрения понятно, почему вы работаете в дуэте. И почему, будучи такими разными людьми, не поубивали еще друг друга.

Наташа Меркулова. Мы правда очень разные. Леша пишет тонко, иронично и очень смешно – а я как режиссер могу загубить любую комедию. Мне подавай мясо, жесть, психологические кишки. Знаете, нам очень нравится режиссер Михаил Сегал, по-моему, он такой современный Вуди Аллен, мы тоже любим в эту сторону смотреть. И если бы ты, Леша, был отдельно, ты был бы, наверное, Сегалом, но в твою жизнь закралась я…

Алексей Чупов. А ты бы кем была отдельно?

Наташа Меркулова. Я была бы, наверное, как корейское кино. Всё, целиком. (*Смеется.*)

Ольга Касьянова. И пропорции этих противоположных составляющих от проекта к проекту меняются? То есть, например, «Интимные места» больше от Леши, а «Человек, который удивил всех» – от Наташи?

Наташа Меркулова. Наверное, можно и так сказать. Вот и раскрыт секрет наших прыжков по жанрам и «отсутствия стиля». Конечно, у нас

«Человек, который удивил всех», режиссеры Наташа Меркулова, Алексей Чупов

меняется распределение нагрузки и контроля в зависимости от проекта. «Гоголь» был больше Лешиным – потому что он сам немного гоголевед. А вот «Колл-центр» – это, наверное, впервые, когда у нас 50 на 50.

Алексей Чупов. Похоже на то. А что касается «Человека…» – там действительно гораздо больше Наташи, потому что все-таки «Человек…» основан на Наташиных воспоминаниях из детства. У нас были вечера, когда она рассказывала, рассказывала… Вечера глубинных интервью.

Ольга Касьянова. Когда выходили «Интимные места», вы говорили, что личным импульсом послужило раздражение от накопленных проблем советского воспитания. А что было таким импульсом в «Человеке…»?

Наташа Меркулова. В первую очередь опыт жизни в герметичном обществе. Я из деревни, где всего 600 человек живут. Это сибирская деревня переселенцев, ей больше двухсот лет, и она была обнесена частоколом. Мне год был, этот частокол еще стоял. Более того, внутри деревни улицы были с дверями, то есть с одной улицы на другую не можешь пройти, если у тебя ключа нет. Это сверхгерметичное общество. Интересно, что в такое сообщество легко впускают, но, становясь одним из… вступает другое правило: не высовывайся. Мне эти связи очень понятны. Живя в городе, я почувствовала, что и в нем тоже есть такие связи и городское сообщество тоже делится на закрытые системы. Офисы, например. Об этом, кстати, «Колл-центр». И вот мне с детства хорошо знакомы нормативы таких обществ, где у тебя нет, скажем, права на молчание. И все это не беспричинная злоба какая-то, а необходимость. Община должна знать, что происходит в твоей жизни каждый день, потому что… потому что так принято. Ты это понимаешь, но это бесит страшно.

Ольга Касьянова. В этом контексте интересно, что некоторые врачи связывают рак с психической подавленностью и советуют

дополнять лечение атипичным, анормальным поведением, резкими переменами в образе жизни, в общем, перестать стараться быть удобным и жестко себя контролировать. Есть целое направление в Германии, которое не так радикально, но идет по тому же пути, что ваш Егор.

Наташа Меркулова. У нас, конечно, художественное произведение, мы все время повторяем, что не надо воспринимать его как медицинскую рекомендацию, но история действительно об отпускании контроля, что мне лично очень важно, потому что я на контроле помешана. В отличие от Леши с его итальянским характером, который сразу выражает негатив, а потом легко отходит, я все держу в себе, коплю, пока не прорвет. Я же сибиряк. Мне поэтому жаль, что пришлось такую историю снимать на фоне милой среднерусской природы. Я этим страшно недовольна. Это как круг вместо треугольника, другая геометрическая фигура. Я привыкла, что в лесу нет цветов, нет разнотравья. Что красота вокруг не открыточная, а строгая. Как говорил

«Человек, который удивил всех»

наш прекрасный оператор Март Таниэль: «Где тайга? Где лес? У нас герой по кустам будет бегать?» Но мы не могли устроить съемку за тысячи километров, мы бы не вывезли туда актера, у которого обязательства перед театром… Женя и так максимально разгрузил свой рабочий график.

Ольга Касьянова. То есть выбор был – или тайга, или Цыганов?

Наташа Меркулова. Да, и мы выбрали Цыганова. И это был правильный выбор! Потому что с Цыгановым кино можно снять даже не в тайге, а в тайге без Цыганова кино можно и не снять.

Алексей Чупов. Лучше и не скажешь.

Ольга Касьянова. Но насколько я поняла, работа с актером начиналась драматично.

«Человек, который удивил всех»

Алексей Чупов. Да, пробы ничего не предвещали. Пришел обычный Цыганов и надел платье. И у него, и у нас были сомнения, мы страшно боялись испортить прекрасному актеру карьеру. Была парочка сложных разговоров.

Наташа Меркулова. Пришлось, к сожалению, в ультимативной форме сказать: «Женя, смотри, утверждение состоится только в том случае, если будут выполнены вот эти все пункты – ни один из них мы не можем вычеркнуть». Конечно, как нормальный мужчина, он хотел продолжать хорошо есть и не надевать платье. Но все-таки он феноменальный актер, и этот интерес был гораздо выше и острее. Поэтому он отложил мирское, пришел к нам, и мы ужасно ему благодарны за это. Это были невероятные два месяца.

Ольга Касьянова. Мне актерская маска Цыганова из «хрусталевской» плеяды – та конкретная мужественность, которую везде эксплуатируют, – кажется очень токсичной. Она не хочет ничего, кроме себя, знать, она отстраненная и закрытая. И вот такую фактуру, известную зрителю именно по таким ролям, протащить сквозь подобное перерождение – это поразительно.

Наташа Меркулова. Это потому, что Женя сам этого захотел, понимаете? Если бы он этого не захотел, мы бы ничего не сделали. А у нас с ним был даже совершенно конкретный разговор на репетиции, который просто развернул его для меня. Там же есть сцена изнасилования, и она вызывала очень много вопросов у актеров. И когда Женя задал конкретный вопрос, спросил: «Вот все-таки скажите, они его изнасиловали, то есть этот акт, он состоялся или типа мы попробуем сыграть то, что он потерял сознание и они не стали этого делать?» Я тогда, зажмурив глаза, сказала: «Да, они его изнасиловали». Открыла один глаз, посмотрела на Цыганова, он сказал: «О'кей, работаем».

Алексей Чупов. Он прежде всего верил в себя как актера.

Наташа Меркулова. И он соскучился по интересным ролям, вне этой «токсичной мужественности». Я помню, где-то мы пересекались на съемках, и он говорил, что хотел бы сыграть женщину. Все это было немножко в таком шутливом тоне. Никто всерьез это не воспринял, кроме нас.

Алексей Чупов. Думаю, когда Женя так шутил, он и не представлял, что его ждет.

Наташа Меркулова. Еще, мне кажется, этому раскрытию поспособствовало то, как они совпали с Натальей Кудряшовой. На пробах было еще ничего непонятно – они друг к другу принюхивались. Женя же довольно закрытый, Наташа тоже не сразу «вот на тебе». Мы получили чуть ли не двух интровертов. Мы думаем: господи, а что же мы с ними будем делать?.. И в первый съемочный день, когда снимали сцену, в которой героиня рассказывает герою, как она тонула, стало понятно, что между ними в кадре есть химия, то есть я поверила, что это муж и жена. Очень важна синергия между актерами, которые играют близких людей. И когда Наташа Евгению этот монолог произнесла, он просто, по-моему, был слегка потрясен, и в этот момент произошел актерский контакт.

«Человек, который удивил всех»

Ольга Касьянова. Она его растапливает – и он начинает улыбаться.

Наташа Меркулова. Да-да, мы этого и хотели: этот человек может открываться только одному человеку – своей жене. Все остальные находятся на другом расстоянии.

Ольга Касьянова. Мне кажется, в большой степени эта история именно о дистанциях – близости, дальности. И работа с микродистанциями телесности – это как раз то, что объединяет «Человека…» и «Интимные места». У вас ясно виден принцип, который Жижек сформулировал: всё на свете о сексе, кроме секса – который всегда о чем-то другом.

Алексей Чупов. Это очень интересно.

Ольга Касьянова. Почему вам через телесность удобнее истории рассказывать?

Наташа Меркулова. Потому что это хоть как-то поднимает температуру. Я же рептилия, я не могу снимать горячее кино. Мне каждый раз кажется, что кино получится холодным, и единственное, что меня как-то спасает, – это телесность и чувственность. То, за что я могу зацепиться. Я не знаю, получается или нет, мне это пока непонятно.

Алексей Чупов. Наташе непонятно, почему люди так реагируют на наше кино. Пишут: «После фильма шла три километра по Садовому кольцу – разговаривать не могла». Мы, честно говоря, таких сильных эмоций не ждали.

Ольга Касьянова. Но у вас же там сюжет чуть ли не из «Рассекая волны»: человек идет против общины, проходит через муки ненормативности и совершает чудо.

Наташа Меркулова. Но вот это как раз горячее кино, оно сделано с высокой температурой. А у нас молчанка, давление низкое. Мы не думали о такой параллели, хотя «Рассекая волны» – это моя кинематографическая родовая травма, и жить мне с ней всю жизнь.

Ольга Касьянова. Учитывая специфику сюжета, вы боялись, что фильму не дадут прокатного удостоверения или что против фильма начнется война?

Алексей Чупов. Боялись с самого начала, еще на стадии питчинга, когда за наш сценарий не брался ни один продюсер, все просили что-то вырезать. И тогда мы думали, что ему не суждено быть снятым. Пока не появилась Екатерина Филиппова. Но даже когда она сказала: «Давайте, ребята, сдадим это в Минкульт», мы были абсолютно уверены, что ничего там не получим.

Наташа Меркулова. А уже потом, когда мы все сняли, первые знакомые, которым мы рассказывали о съемках, говорили прямо: «Сушите сухари». «В смысле, какие сухари?» – «Ну как? Вам в тюрьму носить передачи». А люди, которые сидят в лесу, а потом сидят на «Мосфильме» в монтажке и не выходят по полгода на улицу, их очень легко запугать, потому что эти люди ничего не видят, кроме своего фильма и напряженного фона вокруг.

Ольга Касьянова. Такого, как история с фильмом «Праздник» Алексея Красовского.

Алексей Чупов. Наш продюсер приняла решение никому ничего не показывать до последнего, несмотря на всю нашу открытость, и это было правильно. Потому что, как видно из практики, основные проблемы начинаются, когда люди судят то, чего не видят. В случае с «Праздником», наверное, невозможно было делать фильм в абсолютной тишине, потому что там был краудфандинг.

Наташа Меркулова. С одной стороны, весь этот общественный суд происходит по естественным причинам: до сих пор мы живем в постсоветском пространстве, мы химически еще те люди – у Леши на этот счет есть прекрасная теория о последнем октябренке.

Алексей Чупов. Пока не умрет последний октябренок, то есть и я в том числе, настоящих перемен не будет. А с другой стороны, консервативный виток нашей страны – это реакция на возникновение информационного общества. До возникновения сотовой связи и интернета разные народы общались между собой, но все равно жили в определенном смысле общинно. Люди, конечно, путешествовали, но потом возвращались домой, в свою «общину», к своим укладам. А как только стал общедоступным интернет, все неожиданно как будто зажили в соседних окнах, причем на постоянной основе. Соседи взглянули в соседнее окно и видят: там что-то чуждое, там каждый день мужики женятся, и это вызвало страшный шок – оказаться так близко друг от друга. И не только у нас, а во многих странах люди рванули назад: нет-нет-нет, это все страшно, мы не хотим. Как реакция популярность правых идей, президенты Трампы, оголтелое отторжение всего непонятного. Активизация консервативных настроений – это результат испуга, который человечество сейчас испытывает. А вот у детей четырнадцати-пятнадцати лет нет этого испуга, они совершенно нормально относятся к соседним окнам, к людям в других странах – просто как к другим пользователям интернета. Им традиции, бэкграунд не особо важны.

Ольга Касьянова. Очень оптимистично вы смотрите. И, что называется, forward-looking.

Наташа Меркулова. А иначе нельзя, иначе работать невозможно. Эти вибрации страха очень заразны, нельзя пускать в себя, иначе можно просто разучиться работать.

Ольга Касьянова. А вам самим ностальгия совсем не свойственна?

Алексей Чупов. Бывает, что и нахлынет. Вот когда я услышал, что рюмочную на Большой Никитской закрывают, а я туда ходил весь журфак, у меня случился острый приступ ностальгии, который длился около минуты. Но в целом… зачем смотреть в прошлое? В него можно заглядывать, изучать. Но смотреть в него все время – это странно. Это неестественная какая-то штука. Хотя довольно-таки распространенная. ◆

Ольга Шакина

БАРОККО NOBROW

«Звоните ДиКаприо!»
Авторы сценария Петр Внуков, Алексей Караулов, Евгения Хрипкова, Жора Крыжовников, Владислава Амангельдыева
Режиссер Жора Крыжовников
Оператор Ксения Середа
Художник Эльдар Кархалев
В ролях: Александр Петров, Андрей Бурковский, Юлия Александрова, Юлия Хлынина, Александра Ревенко, Антон Васильев, Анна Невская, Яна Кошкина, Игорь Миркурбанов, Наталья Потапова и другие
Студия Good Story Media
Россия
2018

В 2000 году американский публицист Джон Сибрук выпустил программную для рубежа тысячелетий книжку «Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры», где ввел понятие nobrow – унифицированной культуры вне разделения высокого (highbrow) и низкого (lowbrow). В постиндустриальные времена, когда былая четкость межклассовых границ оказывается под вопросом, искусство не ласкает взор привилегированных сословий натюрмортом и не утешает угнетенных частушкой: все, что творится в высших сферах, творится для всех сразу. Цветы не просто растут из сора – они с сором суть одно. Как уровень экономики определяется глубиной пропасти между бедными и богатыми, так и степень зрелости общества – расстоянием, на которое приблизились друг к другу условный масскульт и условный арт. Так культура проходит важный путь осознания, что идеальное и реальное – ложная дихотомия: жизнь пульсирует где-то посредине.

Отличный пример такого эгалитарного искусства – «Лондонская дорога» Руфуса Норриса: опера о том, как жители южноанглийской дыры переживают стресс, вызванный серийными убийствами проституток в округе, с помощью районного чемпионата по цветоводству. Мало того что самый высокий из известных жанр, когда-то сотрудничавший с мифами о богах и героях, призван на службу сюжету бытовому (цветоводство, серьезно?) и малозначительному (история даже не об убийствах, а о стрессе, который они вызвали у местных жителей – ой, бедные горожане). Либретто еще и написано на основе прямой, довольно неловкой и щербатой речи этих самых горожан. Просторечный вербатим вроде «я как увидела полицейские машины, сразу охренела» пропевается идеальными сопрано и меццо, и становится

←
Роман Бурцев, известный в интернете как «русский Ди Каприо»

понятно: жизнь в любом ее проявлении – материал для любого рода искусства, слишком мелких тем нет и слишком высоких жанров тоже. Жизнь и искусство притягиваются и сшиваются друг с другом на живую нитку реальности.

Новое российское игровое кино – начиная с нулевых, когда его производство начало напоминать какую-никакую индустрию, появился внятный прокат отечественного продукта, продажи на телевидение начали приносить деньги, – до последнего времени было чрезвычайно сепарировано. Одна его часть – подчеркнуто герметичные «фестивальные» картины – как бы снималась для «России айфона», другая – столь же нарочито примитивные, нажористо яркие упражнения в чистом жанре – для «России шансона» (определения введены Юрием Сапрыкиным в колонке «Бликующая гопота», журнал «Афиша», 2010). Признаться в том, что посмотрел отечественную комедию или телесериал, значило как минимум расписаться в том, что у тебя имеются весьма своеобразные guilty pleasures. Как максимум – скорректировать в глазах окружающих представление о собственной идентичности («да, вкус у него грубоват, не интеллектуал, мы так и думали»). В жанровом кино нулевых действительно трудно было обнаружить хоть какое-то подобие жизни. Зыбкая постсоветская реальность пока не приняла достаточно внятных форм для образования собственной мифологии и соответственно возникновения собственных жанровых схем; заимствовались либо голливудские, либо старые советские стандарты, искусственно наполняемые как бы местным содержанием, – а там, где нет места реальности, нет места и ее анализу, нет пищи для ума.

Все начало меняться на исходе нулевых: на телевидении сатирическим осмыслением реальности занялось новое поколение комиков, в основном из формации Comedy Club, и некоторые их опыты, просочившись и на большой экран, оказались неглупыми, актуальными и невероятно смешными одновременно. Например, комический эпик «Наша Russia: Яйца судьбы» (2010) Глеба Орлова. Из-за своеобразного названия его принято поминать как эталон дурного вкуса, но делают это в основном те, кто его не видел. Те, кто смотрел – и смотрел вдумчиво, – видят сатирическое повествование о том, как представители самой незащищенной российской касты, гастарбайтеры из Средней Азии, спасли Россию ни много ни мало от Апокалипсиса. Узнаваемые детали и типажи превращают это предположительное дуракаваляние в этюд вполне салтыковско-щедринского толка.

Но настоящий художник, который использует низкий жанр как материал для создания фактически произведений актуального искусства, явится публике еще через несколько лет: в 2013-м на экраны выйдет комедия «Горько!». По всем формальным приметам – разухабистое название, серия постеров с нетрезвыми неловко разодетыми людьми, гуляй-свадьба в качестве сюжета – типичная комедия категории «Б», каких многострадальный российский прокат уже видал немало. Содержательно – целенаправленно и умело замаскированное

«Звоните ДиКаприо!», режиссер Жора Крыжовников

под нее исследование взаимоотношений тех самых двух России – айфона и шансона – как нельзя более актуальное в преддверии очередного решительного раскола нации – постболотного, крымского. Еще более умное и как следствие несколько более грустное продолжение – «Горько!-2» (2014) – уже не просто исследует природу непрекращающейся холодной гражданской войны в карнавальной форме, но анализирует карнавальность российской действительности как таковой, где все по кругу притворяются всеми в попытке беспрерывной имитации жизни. И вот тут автор с подчеркнуто идиотским (но и слегка чеховским, пожалуй) псевдонимом Жора Крыжовников – под ним скрывается театральный режиссер и драматург Андрей Першин – пробует прием, который, судя по всему, станет фирменным его методом препарирования реальности: демонстрация ритуальной, имитационной природы происходящего в сегодняшней России с помощью предельной театрализации действия и соединения низкого современного материала с классическими высокими формами.

В «Горько!-2» мы видим классицистический, постантичный трагический сюжет с погибшим отцом и злым отчимом, который оборачивается фальшивкой: якобы мертвый папа не только инсценировал собственную смерть, но еще и руководит собственными похоронами буквально из гроба, поругивая родственников за недостаточно натуральные рыдания. Эпический вес истории придают и цитаты из более современной, но не менее статусной классики – «Звездных войн» (отец героини сбегает из гроба в луна-парк в костюме главного зловещего отца современного кинематографа, фактически сегодняшней тени отца Гамлета – Дарта Вейдера). Природа современной российской действительности со всей полнотой раскрывается в финальной сцене эрзац-похорон, где живого покойника в неглубокой могиле отпевает фальшивый казачий хор в бутафорских десантных беретах.

«Звоните ДиКаприо!»

Барочная ненастоящесть того, что составляет нашу жизнь (которая со всей определенностью есть пьяный сон), станет предметом главного на сегодня опуса автора – сериала «Звоните ДиКаприо!», грандиозной обманки, не случайно использующей романную сериальную форму вместо новеллистической широкоэкранной. Только в многосерийном формате перед глазами зрителя можно развернуть настолько тщательно выстроенную иллюзию. То, что начинается как бодрая пошловатая телекомедия об изолгавшемся герое-любовнике, заканчивается как шекспировская трагедия о том, что от возмездия не скрыться, даже полностью искупив вину. Высокое с низким женится совершенно буквально: чтобы никто не ошибся, веселое поначалу «мыло» озвучено не какой-нибудь певицей Луной, а greatest hits барочной музыки. Когда артист Александр Петров, которого, переключив канал, можно на соседней кнопке увидеть в роли «полицейского с Рублевки», бежит по набережной Яузы под Генделя или Вивальди, этот легкий формальный диссонанс уже сеет в зрителе плодотворное сомнение во всем, что происходит.

На этом барочные навороты Крыжовникова не заканчиваются: снова он использует любимый, видимо, свой прием – театр в театре. Герои этого сериала – артисты сериала, весь мир «Звоните ДиКаприо!» – «телемыло» и люди в нем – актеры, преимущественно плохие. Егор (Александр Петров) – бездарная звезда ситкома о хирургах, его сводный брат Лев (Андрей Бурковский) – не менее бездарный неудачник, которому пока не повезло примерить медицинский халат, но очень хочется. Зловещий мотив двойничества – тоже вполне себе барочный. Егор/Лев – как бы один мерцающий герой, несмотря на то что они такие разные: один – красавец, любимец женщин и баловень судьбы, другой – примерный семьянин с кредитами и позорной работой в детской передаче на телевидении. Как водится, каждый хочет попасть на

место другого: Егору давно мечтается о счастье в шалаше со скромной гримершей, Льву – о свете софитов и приличной зарплате. Но от перемены слагаемых сумма не меняется: в лице Льва сериал приобретает такого же поганого и хамоватого артиста, каким был Егор, в лице Егора – такого же нищего незадачливого партнера, как Лев, который постоянно пытается достать денег и выполнить хоть одно обещание, но никак не может. Рок – не картошка: судьбы героев предопределены, как они ни крутились бы, и в финале узел этих самых судеб будет самым пугающим образом разрублен.

И если жуткое «телемыло» «Первая Градская» становится символом суетных земных благ, в обмен на которые приходится отдать душу (всякий, кто имеет отношение к съемкам, предстает неискренним дерьмом, всякий, выпавший из процесса, становится чуть человечнее – так происходит и с Егором, и с его продюсером, и с любовницей Катей), то метафорой рока становится ВИЧ, подхваченный Егором на летнем кинофестивале и щедро, веерно распространяемый им по многочисленным партнершам, от всерьез любимой женщины до пьяно соблазненной в лифте жены товарища. Это не вполне античный рок – это рок по-русски: так же неотвратим, но герою на него совершенно наплевать.

Егор – воплощение великого русского авось, запущенное в шекспировское пространство: смертельное оружие. Зря один из героев, совершив фактически самоубийственный сексуальный акт, бежит, подобно леди Макбет, лихорадочно отмывать – правда, не руки: спасения не будет никому. Бирнамский лес, конечно, ни на кого войной не пойдет. Но и на фоне леса подмосковного в финале случится развязка не слабее. Причем если смотреть финальные кадры внимательно, то может показаться, что на протяжении буквально пары минут зимний лес превращается в весенний. Что это – метафора, намеренная игра в театральность, условность задника, проблемы с локацией, проблемы цветокоррекции или проблемы со зрением у зрителя? Автор однозначного ответа не дает. Ясно в выстроенном им универсуме лишь одно: наказанием героям за имитацию жизни будет самая настоящая, непритворная, трагическая смерть. ◆

Дмитрий Савельев

РОДИНА ПОД ДОМАШНИМ АРЕСТОМ

«Домашний арест»
Авторы сценария Семен Слепаков, Максим Туханин
Режиссер Петр Буслов
Оператор Сергей Козлов
Художники Артем Кузьмин, Виталий Труханенко
Композитор Людовик Бурсе
В ролях: Павел Деревянко, Александр Робак, Анна Уколова, Сергей Бурунов, Светлана Ходченкова, Тимофей Трибунцев, Егор Клинаев, Юлия Сорокина, Роман Мадянов, Марина Александрова, Анатолий Кот, Дмитрий Лысенков, Дмитрий Астрахан, Гоша Куценко, Альбина Тиханова, Владимир Симонов, Александр Баширов, Дмитрий Караневский и другие
Comedy Club Production
Россия
2018 (1 сезон)

Петр Буслов – рассказчик про жизнь отечества, и это правильно, что сериал «Домашний арест», поначалу попавший к другому режиссеру, в конце концов все же оказался у него.

Родина глядела в осколочное зеркало черного «бумера», на котором четверо пацанов убегали из столицы разбитыми дорогами за своей судьбой. «Родиной» впрямую назывался фильм Буслова о тех, кто не в силах с ней, родиной, расстаться, даже когда очень этого хочет, и вечно испытывает на себе трудную силу ее притяжения. И вот теперь «Домашний арест» – новая, на этот раз телевизионная, песня о Родине: хроника Синеозерска в двенадцати главах-сериях. Занимательная, смешная, горькая, любвеобильная история в лицах-типах, одних и тех же на все времена, и жизненных обстоятельствах, намертво вросших в местную почву. Комикс с отменным изображением (оператор Сергей Козлов) и человеческим лицом.

В зачине каждой серии – анимационном, авторском, богато выполненном в фирменном живописном стиле оскароносца Александра Петрова – автор и идеолог проекта Семен Слепаков поет за кадром о том, сколько человеку нужно денег, чтоб быть счастливым.

Но к решению скучного финансового вопроса «Домашний арест» не сводится и к байке о политическом взлете уволенного за дело экскаваторщика Ивана Самсонова по кличке Самсон (Александр Робак) тоже. Его замах пошире: Буслов рассказчик про жизнь отечества, как и было сказано.

Двойная модель для сборки родины и сюжета в «Домашнем аресте» – заштатный городок Синеозерск и убитая коммуналка без надежд на расселение, где как минимум во втором поколении обитает Самсон, обремененный решительной женой-медсестрой (Анна Уколова) и славными, не испорченными детьми-школьниками (Егор Клинаев и Юлия Сорокина). Да и сам Самсон – хороший, в сущности, мужик, бабу свою любит больше водки, хотя выпить не дурак, о детях заботится. А главное, он человек с правилами, не запрещающими и в глаз дать, если довели, и в задницу поцеловать, если для пользы дела.

Псевдоним для своего выдуманного городка авторы выбрали прозрачный и показательный. Песня из когда-то всесоюзно любимого многосерийного телевизионного фильма (в те времена еще не сериала) «Тени исчезают в полдень» со словами «Гляжу в озера синие, в полях ромашки рву… зову тебя Россиею, единственной зову…» никуда не исчезла из жизни родной страны и до сих пор витает над нами тенью. Теперь ее специально для нас проникновенно исполняет Валерия в День славянской письменности и культуры на Красной площади.

Слепаков с Бусловым, стало быть, решили взглянуть в глаза родному Синеозерску, от которого при Гоголе, хоть три года скачи, никуда не доскачешь, а сейчас на «бумере» хоть и докатишь оттуда куда-нибудь, но разницы мало. Собственно, такие (в лучшем случае) Синеозерски сплошняком нанесены на замкадовскую карту родины – за вычетом европеизированных питерских болот и нескольких показательных полустоличных населенных пунктов, погоды не делающих.

А Москва – что Москва? Далеко Москва, да и существует ли? Ну да, куда-то туда, в Москву, хочет податься-вырваться Самсонова-младшая, как хотят почти все нынешние младшие из какого ни возьми Синеозерска, равняясь на социально успешных старших вроде бывшей местной стриптизерши, ныне столичного политтехнолога Илоны (Светлана Ходченкова). Откуда-то оттуда, из Москвы, десантированы органами доблестные офицеры в штатском Лавров и Заварзин (Анатолий Кот и Дмитрий Лысенков) с заданием поймать всю синеозерскую верхушку на взятке за строительство фейкового кластера. Оттуда же самоуверенно прибыл модный адвокат Мишкин (Дмитрий Астрахан) и мгновенно отбыл обратно с пообломанными рогами. Но вся эта Москва – призрак, химера, и не зря у Буслова она как таковая в кадр не попадает. Только виртуально, по скайпу – фрагментом кабинета эфэсбэшного генерала (Гоша Куценко), руководящего одновременно десятком операций в разных уголках страны, и в частности синеозерской. Собственно, начальник органов и суровый усач-полпред Третьяков (в этой маленькой роли сам Буслов) красноречиво

«Домашний арест», режиссер Петр Буслов

и в соответствии с правдой жизни персонифицируют в «Домашнем аресте» рычаги высшей власти в отечестве. Правда, церковному рычагу места здесь не нашлось (юмористическое присутствие батюшки на одной из тусовок провинциальной власти не в счет), ну так ведь и нетрадиционная ориентация вместе со всей ее пропагандой тоже аккуратно проигнорирована. Всякому, знаете ли, разгулу есть пределы – даже на платформе ТНТ-Premier, не знакомой с федерально-канальными строгостями. В частности, с официальным списком слов, запрещенных к употреблению персонажами сериалов, в каковой список на одном из главных каналов включено, к примеру, слово «хрен», попавшее в опалу из-за того, что опасно похоже на кое-что нехорошее.

Коммуналка без надежд на расселение, как блистательно доказано «Домашним арестом», практически безупречна для презентации соборного русского мира и нашей привычки (внутренней) жить на миру. В частности, она позволяет без насилия над правдой отечественной жизни и с выгодой для замысла свести в местах общего пользования (на кухне, а также в ванной и в сортире с незакрывающейся дверью на веревке) всевозможные социальные сегменты. Самсона, представительствующего от рабочего класса, православную коммунистку-пенсионерку Клавдию Викторовну с железной хваткой вставных челюстей (Альбина Тиханова), шепелявую, с челочкой мать-одиночку Былинкину из рядов белоленточной гуманитарной интеллигенции (Марина Александрова). К ним непротиворечиво пристегнуты колоритные персонажи-попутчики, расширяющие общественную картину Синеозерска до необходимой полноты. А главный сюжетный кульбит, связанный с определением экс-мэра Аркадия Аникеева (Павел Деревянко) под домашний арест в ту же самую коммуналку, где все время своего царствования он формально оставался прописан из

«Домашний арест»

популистских соображений, дает возможность подключить еще и удаленный от народа мир власти с золочеными коридорами.

Портретируемый авторами «Домашнего ареста» народ особых прелестей вроде бы не обнаруживает. Добродушный экскаваторщик с женой-медработником не стесняются устраивать пыточную на дому. Коммунальная бабка, не упускающая ни своего, ни чужого, с основами морали не знакома даже в первом приближении и в лютой бессовестности даже забавна. А адвокат-заика Головкин (Тимофей Трибунцев) душен до невозможности, и примириться с ним получается только в самом финале, где он волей забавников авторов превращается из задрота в безжалостного ниндзя. Либеральная интеллигентка легко соглашается в свободное от исторических штудий время по настойчивой просьбе органов поработать осведомительницей, оправдывая это для себя святыми надобностями больного ребенка. Ее ухажер, слизняк ректор местного университета, Эдуард Валентинович (Владимир Симонов) не просто подкаблучник, а позорный козел, не о чем говорить. Оплывший свин-губернатор Виктор Степанович (Роман Мадянов) все государственное и личное время посвящает съемкам для инсты, позиционируя там себя в соответствии с политической модой большим спортсменом. На одутловатом заместителе мэра Павле Осипенко (Сергей Бурунов) вообще клейма негде ставить, такое он отвратительное насекомое. Упомянутые эфэсбэшники – провокаторы по убеждению, самозваные коллекторы, дядя с племянником (Александр Баширов и Дмитрий Караневский), ведут себя как чистой воды отморозки, работягам ничего не стоит как впрячься за своего, так и запинать его ногами на ровном месте. Наконец, экс-мэр Аникеев, посаженный под домашний арест, – циник до мозга костей и кромешный вор. При всем его обаянии.

Важно, однако, что в «домашнем аресте» оба слова – ключевые. Сам по себе домашний арест – отличная метафора, и рискну предположить, что вынужденное коммунальное заточение Аникеева авторы тут имеют в виду не в первую очередь. А в первую – добровольно выбранный родной страной способ существования в окружающем мире. Вернее, в разрыве с ним. Культивируемую нами особость, суверенное житье-бытье в квазиосажденной крепости. Воруем, интригуем, врем себе и друг другу, подставляем, разводим, чужую жизнь, как и собственную, мало ценим – в общем, среди эксклюзивных отечественных ценностей, которые мы так бережем от посторонних глаз и которые «Домашним арестом» разнообразно предъявлены, привлекательного, на трезвый взгляд, мало. И все же сам арест – домашний, и авторский взгляд – тоже родственный, любящий. Слепаков с Бусловым сюда, в нашу жизнь, не с Луны прилетели и, не отказывая себе в сарказме, а порой и в изысканных фантасмагорических удовольствиях (чего стоят жесткий лилипут-эфэсбэшник или байда с обществом слепых, якобы вовлеченных в наркобизнес), они эту несусветную жизнь с ее невозможными уродами всем сердцем любят. В умильность не впадают, тютчевскому необщему аршину не поклоняются, потешаются талантливо и наотмашь, но без высокомерия. По сути, сериал Буслова и Слепакова – это акт зрячей любви к родной стране, самопосаженной под домашний арест и обреченной выбирать себе будущее между богомерзким и бессмысленным.

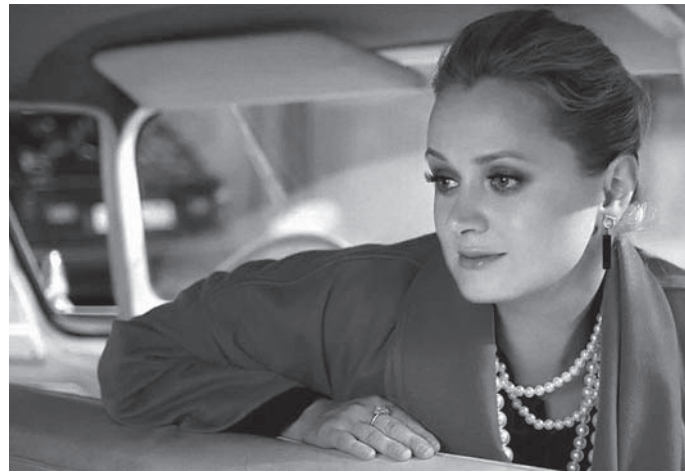
Выберет она, слава богу, последнего (понятного, родного, пьющего), но не одного, а в показательной и издревле практикуемой связке с классическим «умником евреем при губернаторе» (в тени, на общественных началах). Наличие «пятого пункта» у «очконавта» Аркадия Борисовича Аникеева для меня совершенно очевидно, хоть впрямую в «Домашнем аресте» не заявлено, и это, на мой взгляд, разумная авторская идея.

Обойтись без евреев, портретируя родное отечество, было бы, согласитесь, затруднительно да и как-то непорядочно. Пришлый эпизодический адвокат – этого явно мало. Другое дело вороватый экс-мэр Аникеев, один из двух главных героев. Ему, Аникееву, в прошлой политической жизни ошибочно возомнившему себя легитимным первым лицом и сброшенному с властных вершин обратно в коммунальные низы, «Домашний арест» указал на его всегдашнее (в нашем пространстве) второе место, где можно ведь и пользу родному Синеозерску приносить, и глаза не особенно мозолить. ◆

Борис Локшин

СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ СРЕДНЕГО КЛАССА

«Обычная женщина»
Авторы сценария Мария Меленевская, Денис Уточкин
Режиссер Борис Хлебников
Оператор Денис Мадышев
Художник Ольга Хлебникова
Композитор Дмитрий Емельянов
В ролях: Анна Михалкова, Евгений Гришковец, Аглая Тарасова, Александра Бортич, Татьяна Догилева, Елизавета Кононова, Мария Андреева, Александр Сударев, Стася Милославская, Игорь Сигаев и другие
Студия «Лук-фильм»
Россия
2018 (1 сезон)



О первой проблеме, с которой сталкивается Марина, главная героиня «Обычной женщины», зритель узнает сразу: у ребенка, которым она беременна, гидроцефалия, вода в головном мозге. Она же оказывается самой незначительной из всех засад. Чтобы ее преодолеть, героине не придется приложить вообще никаких усилий.

Сама Марина должна отложить проблему после разговора с врачом, уже на третьей минуте фильма. У нее слишком много других забот. В первые полчаса мы узнаем о них буквально следующее, в порядке поступления.

Ей надо срочно заниматься организацией дня рождения своей младшей дочери.

Ее старшая семнадцатилетняя дочь не посещает институт, трахается с неприятным молодым человеком и врет родителям.

Марина – владелица маленького цветочного киоска. Ее единственная продавщица крадет выручку.

Магазин находится в неудачном месте и не приносит денег.

Оказывается, на самом деле Марина не совсем обыкновенная женщина. У нее есть подпольный бизнес. Она сутенерша. Проститутка Света, которую она опекает,

«Обычная женщина», режиссер Борис Хлебников

знакомит ее со своей подругой, хорошенькой юной блондинкой, к тому же девственницей. Девственнице позарез нужны деньги. Марине нужно срочно продать ее невинность подороже.

Кондитер испортил дочкин именинный торт: вместо «С днем рождения, Таня!» написал «С днем рождения, Андрюша!».

У мужа Марины есть молодая любовница. Она намекает ему, что тоже беременна.

У старшей дочери Марины украли скутер, который ее парень одолжил у какого-то бандита. Теперь им немедленно нужно достать много денег, чтобы расплатиться.

Свекровь Марины, кажется, терпеть не может свою невестку и всячески стремится ее уесть.

Младшая дочка бешено ревнует к собирающемуся родиться ребеночку и хочет его смерти.

И наконец, ровно посередине первой серии Марина узнает, что проститутку Свету задушили чулком в гостиничном номере, и теперь она должна срочно избавиться от трупа, чтобы ее сутенерство не вышло наружу.

Итого двенадцать проблем разной степени разрешимости за первые тридцать минут экранного действия. Минус две минуты на титры и песенку. Одновременно за эти двадцать восемь минут в картину вводится немногим меньше двух десятков персонажей, в том числе около десятка главных, судьбу которых зрителю придется отслеживать в течение всего сезона. И за все эти минуты на экране проходит всего один день. Все выглядит чудовищным режиссерским кошмаром. Заставить зрителя усвоить такое количество информации за такой короткий промежуток времени и не свести его при этом с ума кажется совершенно нереальным.

Между тем режиссеру Борису Хлебникову и его сценаристам Марии Меленевской и Денису Уточкину удается решить задачу с какой-то необъяснимой легкостью и даже элегантностью. Кино происходит от

иллюзии, от фокуса, от оптического обмана. Создатели сериала – настоящие иллюзионисты, и то, с какой скоростью они успевают завязать сюжетные узлы вокруг своих героев и одновременно умудряются представить их зрителям так, что их уже невозможно забыть, вызывает восхищение. Эти первые полчаса должны войти во все будущие учебники по ремеслу. Вот так надо делать профессиональное кино.

Как-то один из величайших драматургов нашего времени Дэвид Мамет, руководивший командой сценаристов крупнобюджетного сериала, написал для них что-то вроде инструкции, свода правил: как следует работать над фильмом. Одно из правил гласило: «Всякая сцена, которая не продвигает сюжет и не является самодостаточной за счет собственного внутреннего драматизма, либо лишняя, либо плохо написана». В девяти сериях первого сезона «Обычной женщины» бессодержательных сцен просто нет. В таком смысле для российского телевидения это целая революция.

Со времени выхода сериала мнение, что «Обычная женщина» наследует американскому «Во все тяжкие», стало почти трюизмом. Тому есть несколько веских оснований. Во-первых, и там и там главный герой, «обыкновенный», конвенциональный, ничем особо не выделяющийся человек, открывает в себе внутреннего монстра. Во-вторых, он постоянно сталкивается с серьезными проблемами, для решения каждой из которых должен предпринять какие-то невероятные усилия. В-третьих, придуманное им решение вызывает к жизни сразу несколько новых проблем, которые обычно на порядок сложнее предыдущих.

Все это напоминает компьютерную игру, когда количество препятствий возрастает и сложность прохождения увеличивается при переходе с нижних уровней на более высокие. Преодоление каждого из возникших препятствий приносит играющему удовлетворение, которое в психологии называется немедленным вознаграждением. Чтобы игрок получил его снова, следующее препятствие должно быть сложнее предыдущего. В погоне за этими «немедленными вознаграждениями» играющий не может закончить игру и выключить компьютер. Он хочет играть еще и еще. Так наступает игровая зависимость.

Фильмам, и в особенности телесериалам, такого рода нет числа. Притягательность «Во все тяжкие», а вслед за ним «Обычной женщины» состоит в обычности, узнаваемости главного героя. В сущности, почти всякий зритель, а мы с вами, зрители, по преимуществу обычные люди, любой из нас может представить себя на месте этого героя. У исполнительницы роли Марины Анны Михалковой в этом сериале абсолютно заурядная, узнаваемая внешность соседки с четвертого этажа, с которой время от времени сталкиваешься в лифте и сухо здороваешься не замечая. Но при этом в ней есть что-то такое, что глаз не оторвать. Тоже самое можно сказать о Брайане Крэнстоне в роли Уолтера Уайта.

Гораздо более важное и уже не формальное, а содержательное сходство этих сериалов в том, что они рассказывают об индивидуальном бунте отдельного представителя среднего класса. В обоих случаях

обыкновенный герой, твой типичный сосед, перестает подчиняться общепринятым правилам и пускается во все тяжкие. Становится плохим. (Оригинальное название американского сериала Breaking Bad.)

Если во второй половине XX века принадлежность к среднему классу в некотором роде гарантировала относительную стабильность, личную независимость и ощущение контроля за собственной жизнью, то сейчас средний класс превратился в наиболее уязвимую и соответственно наиболее психологически неустойчивую часть населения. Средний класс – это люди, которым, с одной стороны, есть что терять, а с другой – они точно знают, как легко могут потерять все. И нет такой инстанции, которая их защитит. Не случайно именно средний класс, а вовсе не пролетариат, как принято думать, стал основным носителем ресентимента по обе стороны Атлантики.

Но если не можешь контролировать собственную жизнь, если постоянно ожидаешь, что вот-вот окажешься под пятой внешних сил, которые тебя даже не замечают, для которых ты мельче какого-то муравья, то ты, по крайней мере, можешь помечтать о том, как нанесешь этим безличным силам сокрушительный ответный удар. И каждый третий учитель химии, каждый второй владелец цветочного ларька про себя мечтает о выдающейся криминальной карьере.

Это – с одной стороны. А с другой – нужно еще подумать, стоит ли что-то менять, пока ты все еще сидишь в удобном кресле перед телевизором и смотришь увлекательный сериал. Все-таки варить амфетамин или даже разруливать проституток – очень опасные и хлопотные занятия. Столько неожиданных проблем…

Но между американским и русским сериалами есть очень важное различие. Как ни странно, бунт Уолтера Уайта – гораздо более трагический, более метафизический, в чем-то даже более русский бунт. В последние месяцы своей жизни человек, обреченный на скорую смерть, доказывает себе и миру, что он не тварь дрожащая, а право имеет.

Что касается Марины, то при ближайшем рассмотрении оказывается, что ее бунт вовсе даже и не бунт. Не зря объяснение Мариниых мотивов переносится на конец сезона. Почти на протяжении всего сезона зритель недоумевает, как такая вот обычная женщина могла взяться за столь, мягко говоря, необычное, криминальное и очень опасное дело, как сутенерство. Ожидание объяснения становится чем-то вроде детективной интриги сериала.

Разумеется, Марина не обыкновенная женщина. Судя по всему, она скорее женщина выдающаяся. Она умеет невероятно быстро находить оригинальные решения самых сложных проблем. Она абсолютно бесстрашна. Она сохраняет немыслимое хладнокровие и выдержку в самых безнадежных ситуациях. В сравнении с ней все остальные персонажи, в особенности мужские, выглядят какими-то пигмеями.

Просто Марина – конформист. Не приспособленец, а конформист в более высоком смысле. Как герой одноименного фильма недавно ушедшего Бернардо Бертолуччи, измученный своей особостью.

Он настолько хотел слиться с толпой, настолько жаждал нормы, что ему казалось, будто он сможет достичь ее только через предательство и убийство.

Марина тоже готова на все, чтобы быть обыкновенной, быть средним классом, реализовать мечту о стабильном устроенном быте, быть как все. Заплатить за частную школу для одной дочери, за университет для другой… Жить в приличной квартире… Купить хорошую машину. Дать мужу возможность работать на престижной, но не очень высокооплачиваемой работе по профессии. Кто же виноват в том, что, чтобы поддержать эту мечту о нормальности, приходится заниматься незаконным бизнесом, идти на преступления?

Но как раз «Конформист» Бертолуччи – это фильм о том, что стремление к нормальности «несмотря ни на что» может скрывать крайнюю форму патологии. Совсем не то в «Обычной женщине». Обаяние персонажа Анны Михалковой целиком лежит в плоскости нормального. Не беда, что Марина торгует молоденькими девушками с аукциона. Не беда, что она становится причиной гибели одной из них, а потом хладнокровно избавляется от трупа. Не беда, что она, как паровой каток, давит всех на своем пути, не испытывая ни сострадания, ни сожаления, ни сочувствия. Все равно она остается обыкновенной женщиной. В сущности, она ведь хорошая.

Авторы сериала не смогли или не захотели сделать ее ни плохой, ни безумной. Скорее наоборот, чем дальше по ходу действия, тем больше сочувствия она вызывает. Марину по-человечески жалко не потому, что она подвергает себя смертельной опасности, а потому, что она обманутая жена и несчастная мать, которая не может найти контакта со своими детьми. Она оказывается слишком уязвимой, поскольку не справляется с единственной желанной для нее самой ролью – ролью обычной женщины.

«Обычная женщина» – великолепный развлекательный сериал, игрушка, от которой невозможно оторваться. Но, кажется, он мог бы стать чем-то гораздо бóльшим, чем просто талантливо сделанной игрушкой. Где-то в самой глубине истории об обыкновенной женщине спрятался другой, очень страшный фильм об обычном безумии.

Возможно, что ключ к «Обычной женщине» остался в той самой первой сцене. Когда Марина узнает о том, что, скорее всего, она несет в себе больного и нежизнеспособного ребенка, она говорит врачу: «Если он умрет, я не понимаю, зачем рожать тогда?» В этот самый что ни на есть трагический момент, который может случиться в жизни женщины, она задает свой вопрос скорее с недоумением, чем с отчаянием. И через три минуты, после того как получила это известие, спокойно отправляется устраивать свои многочисленные дела, распутывать клубок разрастающихся проблем. Да кто она такая, эта женщина? И что случилось с ребенком, у которого вода в черепе? Не выплеснули ли его по дороге вместе с водой? ◆

Максим Казючиц

СИНДРОМ МИЛОСЕРДИЯ

«Красные браслеты»
Авторы сценария Ирина Качалова, Наталия Мещанинова, Любовь Мульменко
Режиссеры Наталия Мещанинова, Сергей Сенцов
Оператор Евгений Цветков
Художник Ульяна Рябова
Композитор Анна Друбич
В ролях: Филипп Ершов, Кузьма Котрелев, Денис Парамонов, Глеб Калюжный, Азамат Алиев, Александр Кузнецов, Дарья Мороз, Евгений Цыганов, Стася Милославская, Мария Шалаева, Анна Михалкова, Каролина Грушка, Ольга Сутулова, Мадлен Джабраилова, Сергей Юшкевич, Александр Ильин, Владас Багдонас и другие
Студия «АВК Production», Film.UA
Россия – Украина
2016 (1 сезон)

Начало работы над российско-украинскими «Красными браслетами» пришлось на лето–осень 2014-го, так что вполне можно представить трудности, с которыми столкнулись авторы копродукции на всех этапах производства. Сначала сериал увидели телезрители Украины в 2017-м, затем он после несколько затянувшейся паузы был показан и в России – на Первом канале в августе 2018 года.

«Красные браслеты» – известная испанская франшиза 2011 года, которая была успешно адаптирована в США, Италии и Германии. Больничный сериал для Европы, США, теперь и для нас – вещь вполне привычная. Однако отечественные адаптации на этом поле редко выходили лучше первоисточников. Российско-украинская версия получилась синтетической: элементы черной комедии, мелодрамы, подростковой драмеди, мистики и оптимистической трагедии собраны здесь в разной степени дозировки.

Открывающая серия начинается с адресного плана: презентация здания многопрофильной больницы, главного места действия. Зрителя в курс дела вводит мальчик Ромка (Азамат Алиев), уже четыре месяца пребывающий в коме. Сразу бросается в глаза топологическое

различие. Место действия в испанской версии – ничем не примечательная больница; российская же… «С виду похожа на Дом отдыха на берегу моря или на большущий синий корабль, правда ведь?» – комментирует Ромка. Огромный комплекс у моря на первой береговой линии, если не считать шоссе, живописно раскинулся у подножия гор, поросших мелким лесом. Такой дом, видимо, соответствует подсознательной мечте об идеальном месте, где, перефразируя Володю из «Июльского дождя», людей делают счастливыми. Больница не в мегаполисе, но в экологически защищенном регионе, не в центре, но центральная; стерильность интерьеров сопоставима лишь с салонами космических кораблей из научно-фантастических фильмов. Впрочем, этот несколько ажурный антураж не мешает постановщикам рассказать необычную для российской медиакультуры историю о больных детях, которые не хотят быть больными.

Чарли, прототип Ромки из американской версии «Красных браслетов», с веселым практицизмом называет вещи своими именами: «Здесь заводишь друзей среди тех, с кем в обычной жизни никогда бы не встретился». В такой ситуации любой союз, казалось бы, несет на себе печать сиюминутности: он распадется, когда больные излечатся (или нет), а место ушедших займут новоприбывшие.

Союз шестерых, самоназвавшихся «красными браслетами», сложился спонтанно. Олег (Филипп Ершов), борющийся с онкологией и прошедший в свои пятнадцать десять сеансов химиотерапии, узнает от старшего товарища Владаса (Владас Багдонас), что для любой компании нужны шесть человек разных типов: лидер, второй лидер (который стал бы лидером, не будь первого), красавчик, самый умный, незаменимый и, конечно же, девчонка, – эту мысль тот вычитал в какой-то популярной книжке по психологии. Все члены кружка собираются вместе к третьей серии.

Олег и все его родственники представляют основное население России. Его сестра Юля (Мария Шалаева) работает на износ, пытаясь заменить несовершеннолетнему брату мать, отец подолгу работает в море и появляется в сериале только как голос в мобильном телефоне, который скажет сыну, что денег на протез он собрать так и не смог. Обстоятельства своей среднестатистической «нормальности» семья Олега ощутит в полной мере в тот момент, когда больница в системе ОМС не сможет обеспечить пациенту соответствующий современным стандартам протез. Надо сказать, что в испанской и российской версиях эта линия выстроена одинаково жестко. Мечта о протезе стала для Олега чем-то вроде шинели для Башмачкина. Его право – быть здоровым.

В надежде на выигрыш Олег вместе с другим «красным браслетом», Антоном-Умным, отправляется на подпольную игру в покер – непосредственно в стенах государственного бюджетного учреждения здравоохранения. Денег он не выиграл, но ему их просто из сочувствия отдал первый лидер другой группировки колясочник Женя (находка

авторов и актера Александра Кузнецова, создавшего в роли второго плана многогранный образ молодого человека, которого не сломала инвалидность).

Еще одним лидером «красных браслетов» становится Дима (Кузьма Котрелев), которому, как и Олегу, ампутировали голень. Родители Димы, занятые разводом, не смогли помочь сыну. Отец (Сергей Юшкевич) – преподаватель в вузе, он редко приходит в больницу, не слишком убедительно ссылаясь на разгар сессии в институте.

Свое место в этой мужской компании заняла Кристина (Стася Милославская), поступившая с диагнозом «анорексия». (Из-за нее между двумя лидерами разгорится сердечная борьба.) Кристина в группе представляет российский средний класс. К нему принадлежат люди, приезжающие и уезжающие из больницы на собственных лендроверах или лендкрузерах. (Обитатели и посетители больницы в испанской версии гораздо менее стратифицированы: приезжают и уезжают на городских черно-желтых барселонских такси.)

Вообще, социальное неравенство персонажей, не столь заметное в испанской или американской версиях, явно акцентировано в российской. Социально-критический месседж, правда, заявлен достаточно деликатно, через работающие детали и реакции актеров, их речь и пластику. Кристину навещает мама (Дарья Мороз); интонации и манеры героини вполне узнаваемы: это черты растущего российского социально благополучного кластера жестких замужних дам на громадных внедорожниках. Встречаясь с дочкой, мама нет-нет, да и напомнит, что та лежит отнюдь не по ОМС. Болезнь дочери в ее представлении решается четко, по-деловому: «Надо просто взять себя в руки, начать есть, следить за собой, и станешь нормальной».

Линия Ильи-Красивого (Глеб Калюжный) и его отца Никиты (Евгений Цыганов) – это история из жизни среднего класса. В испанской и российской версиях мальчик умирает во время операции на сердце. Отец Ильи – продюсер, женился после смерти жены второй раз. Отношения с мачехой у сына складываются негладко. Отличный Глеб Калюжный сыграл Илью как хамоватого хулигана, явно трудного подростка, но все же неплохого человека, который «оттаивает» среди друзей.

Пространство самого главного, «незаменимого» участника союза Ромки, без которого «браслеты» не сошлись бы, – кома, субститут иного мира.

Временность – главное условие функционирования больницы с ее текучим человеческим потоком. Болезнь – лишь формальное следствие, результат стечения часто необъяснимых причин. Среди заболеваний героев немало смертельных или клинически сложных состояний (кома), которые становятся причиной трансцендентального опыта: паранормальные способности (телепатия, предвидение будущего).

Во всех версиях сериала есть четкий христианский мотив – прямой парафраз смерти Лазаря из Вифании. «Болезнь несть к смерти, но

«Красные браслеты», режиссеры Наталия Мещанинова, Сергей Сенцов

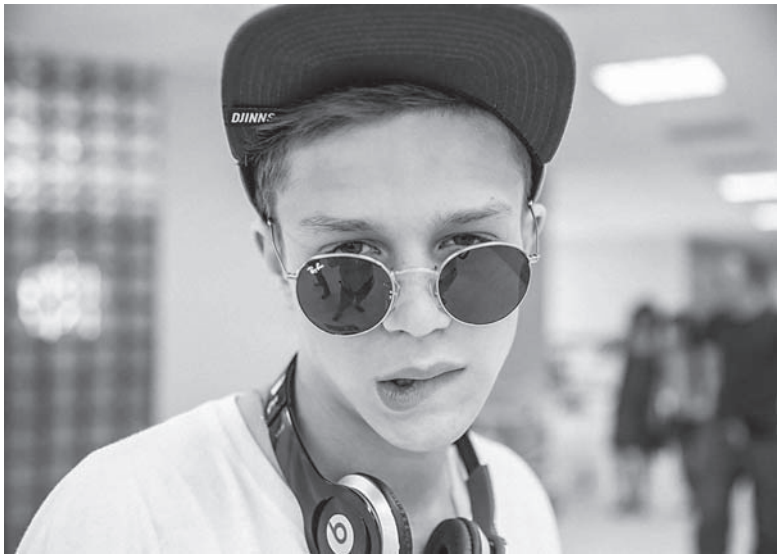
о славе Божии» – слова, отделившие человека от мира живых, а затем вернувшие его обратно. Мистические переходы пациентов из сиюминутного мира живых в трансцендентную реальность – один из важнейших авторских месседжей проекта «Красные браслеты».

В сериале функцию медиатора выполняет Ромка: он встречает находящихся в коме, просто потерявших сознание или умирающих и далее провожает в небытие или вновь к жизни. Связь с ребятами Ромка держит через Антона-Умного, который в качестве оракула передает сообщения и от самого Ромки, и от тех, кто оказался вместе с ним.

Мир комы и клинической смерти – важная смысловая часть «Красных браслетов». Это символическое пространство: бассейн с вышкой – оттуда однажды фатально прыгнул Ромка, получив паралич ног. Некоторые персонажи, пребывая в пограничном состоянии, также оказываются в бассейне. Одним суждено вернуться назад, другим – умереть, нырнув в воды бассейна и как бы растворившись в них.

Авторский дискурс, акцентирующий экзистенциальную границу, отделяющую живых от мертвых, уже встречался в больничном сериале. Достаточно вспомнить «Королевство» Ларса фон Триера. Там важны два ключевых элемента, благодаря которым повествование приобретает черты магического реализма. Сама больница больше чем здание: это локализованный универсум со своей тайной историей и призраками; герои-медиаторы, соединяющие миры (в «Королевстве» это два персонажа с синдромом Дауна, работающие на больничной кухне и знающие все и о мире призраков, и о мире людей). Как и у фон Триера, магические объекты и функции в «Красных браслетах» принципиально необходимы. Без них история о больных детях осталась бы лишь мелодрамой.

Магический реализм «Красных браслетов» дал возможность выйти за границы традиционной социальной драмы и создать развернутую



«Красные браслеты»

философическую аллегорию о самой природе человека, балансирующего между хрупкой жизнью и небытием.

Мотив христианского преддверия четко артикулируется в испанской версии: Бенито, уже пожилой человек, друг первого лидера Лео, прямо называет больницу чистилищем. В российско-украинском варианте сказалась, видимо, секуляризованность постсоветского пространства. Российский бассейн никак не оценивается героями, они не пытаются дать ему имя или найти эпитет. Американский вариант (предельно далеко отошедший от оригинальной испанской версии), напротив, в этом смысле идет гораздо дальше испанского и предлагает четкую, конфессионально непротиворечивую вертикаль. Промежуточным миром здесь оказывается не бассейн, а сама больница – ее громадное многоэтажное внутреннее вертикальное пространство холла. Стилистически оно явно тяготеет к купольной архитектуре собора, но вместо потолочной росписи – стеклянная крыша, через которую видно небо. Чарли встречает новоприбывших, беседуя с ними на балконе, неофиты же стоят внизу в фойе. Post mortem персонаж отправляется вверх – навстречу ослепительному свету, как обычно и происходит в мелодрамах о душах, не нашедших покоя.

Оригинальная испанская версия выдержала два сезона и завершилась в 2013 году на парадоксальной и трагической ноте. Судя по рейтингам, можно ожидать второго сезона и российской версии – истории о любви к жизни, прекрасной, сколько бы она ни длилась, и о милосердии, особенно к детям, без которых нет будущего. ◆

Дмитрий Десятерик

ФРОНТИР

«Вулкан»
Авторы сценария Роман Бондарчук, Алла Тютюнник, Дарья Аверченко
Режиссер Роман Бондарчук
Оператор Вадим Ильков
Художник Кирилл Шувалов
В ролях: Виктор Жданов, Сергей Степанский, Христина Дейлик, Тамара Соценко, Сергей Кривобородько
«Татофильм», ОО «Південь», elemag pictures GmbH, КММ
Украина – Германия – Монако 2018

1. Дорожное происшествие

На юге Херсонской области, неподалеку от границы с оккупированным Крымом, среди степи застревает автомобиль с наблюдателями ОБСЕ.

Водителя с нездешним именем Лукас (Сергей Степанский) отправляют за помощью. Связи в этой глухомани нет, а когда Лукас возвращается на попутном КамАЗе, то обнаруживает, что машина вместе с тремя иностранными пассажирами исчезла. Он находит пристанище у местного чудака Вовы, попадает в неприятности, теряет деньги, документы и самого себя.

2. Вова

Роман Бондарчук родился в Херсоне в 1982 году, живет в Киеве, арт-директор кинофестиваля Docudays UA. Снимает с 2001-го, преимущественно документалистику. Локации большинства его картин – Херсон и его область.

В 2013-м Бондарчук выпустил двенадцатиминутную зарисовку про жителя райцентра Берислав, бывшего директора рыбхоза, говорливого и артистичного Владимира Арсиенко. Почти сразу началась работа над неигровым полнометражным фильмом, однако этот герой умер при невыясненных обстоятельствах в конце

«Вулкан», режиссер Роман Бондарчук

2016-го. Тогда на основе собранного материала был написан сценарий, где акцент переместился на непутевого приезжего, которому Вова помогает приспособиться к местной жизни.

Вова (яркий и точный Виктор Жданов) в «Вулкане» тоже директор погорелого рыбхоза. Разведен, живет в двухэтажном доме на берегу Каховского моря с дочерью Марушкой (Христина Дейлик) и ворчливой матерью (Тамара Соценко). Вова может задержать дыхание под водой на четверть часа. Пребывает в поиске вернейшего заработка: то пытаясь торговать «молекулярным клеем», вынесенным из закрывшегося комбината, то выкапывая старые железяки вместо предполагаемых останков немецких солдат, полегших здесь 75 лет назад. Лукаса он воспринимает как шанс выбраться из опостылевшей степи. Но (так говорит мать) «земля держит, вода держит» их всех здесь.

3. Земля и вода

Вступление в мир «Вулкана» пролегает через ворота речного дока.

Бондарчук не скрывает завороженности родными пейзажами, долго и любовно показывает в увертюре к фильму идущий (под медитативное пение) корабль. Режиссер по любому поводу выбрасывает героев в степь, останавливает камеру на выжженных солнцем руинах и травах, вновь и вновь впускает в кадр море, которое на самом деле и не море вовсе, а рукотворная аномалия, гигантское водохранилище, сбившее с толку эту местность раз и навсегда.

Локации ведут собственную повесть, и странности в них разнообразны – от феерической шестиметровой скульптуры арбуза до собственно вулкана. Или кургана, который появляется в зачине всего на несколько секунд без каких-либо сюжетных последствий. Люди в таком пейзаже обречены чудить, скрываться и срываться.

«Вулкан»

4. Лукас

Лукасу тридцать пять. В Киеве – жена, работа и квартира. С женой, похоже, давнее и стойкое охлаждение. Работа также не вполне ясна: то ли водитель, то ли фиксер, то ли посыльный для патруля ОБСЕ, в свою очередь, ничего не решающего и ни на что не влияющего.

Если Вова конфликтует с пространством, воспринимает его как ловушку, то Лукас противостоит исключительно времени. Свою канву случайностей[1] он объясняет отработкой пятого семилетнего цикла. В каждом цикле есть свое задание. В тридцать пять ты должен оказаться на вершине своих возможностей. А если их не выполняешь – догонять очень трудно и задания там уже другие.

То, что поначалу кажется стечением обстоятельств, постепенно становится предопределенностью. Цикл нужно завершить.

Такие, как Лукас и Вова, могли встретиться только на границе.

5. Фронтир

Фронтиром в истории США называли зону освоения Дикого Запада, расположенную на территории современных штатов Северная Дакота, Южная Дакота, Монтана, Вайоминг, Колорадо, Канзас, Небраска, Оклахома и Техас. Эта зона постепенно расширялась и перемещалась на запад вплоть до Тихоокеанского побережья.

Фронтир, как известно, освоен вестерном. Фронтир – это равнинные пейзажи, произвол властей и вольных стрелков, свобода нравов, погоня за моментальной наживой, пренебрежение правами собственности, опасность по любому азимуту, быстрое и не всегда мотивированное насилие, постоянное экзистенциальное напряжение, ситуации предельного выбора: не так важен повод для столкновения, как то, какой ты человек.

1. Телевизор в доме Вовы просвещает: «Адепты квантовой механики утверждают, что наш мир – игра случайностей. Весь мир состоит из атомов и субатомных частиц, которыми правит вероятность, а не достоверность».

«Здесь Дикое Поле[2], – уточняет Вова. – Приноравливаешься – живешь. Не приноравливаешься – не живешь».

Как правило, сюжетная машина фронтира запускается появлением чужого. Лукас – чужой вдвойне: и географически, и классово. Его все время принимают за немца и один раз даже обращаются к нему по-немецки. Вова на пару с Лукасом рекламирует свой клей как сделанный в Германии и сразу преуспевает в торговле. По телевизору говорят про «широко раскрытую алчную пасть тупого немецкого фашиста».

Немец в восточнославянских традициях – фигура столь же литературная, сколь и мистическая, если не сказать призрачная.

6. Миражи

Метафизика произрастает из пейзажа, как и характеры, в нем действующие.

Исчезновения здесь – мотив не просто визуальный, а драматический.

Исчезают наблюдатели ОБСЕ. Исчезают документы и деньги, телефонная и транспортная связь с миром, рыбхоз и его строения, исчезают целые села, затопленные водохранилищем (фильм посвящается тем, чьи земли оно поглотило), масса местных живут без документов, то есть юридически не существуют.

Закономерно, что пустоты заполняются миражами.

Блуждающий буй, который оторвался и теперь плавает сам по себе: когда хочет – появляется, когда хочет – исчезает.

Хор из села Меловое – девять женщин в традиционных бело-зеленых нарядах – появляется в самых неожиданных местах: ночью у автовокзала, с которого перестают ходить автобусы, или днем на солнцепеке в степи, исполняя меланхолические песни о любви и разлуке.

Наконец, само Меловое, каким оно предстает в финале: одноэтажные домики на дне ненастоящего моря.

«Вся вода в своей массе, а не одна лишь ее поверхность, настойчиво шлет нам послание о своих отражениях»[3].

Миражам «Вулкана» вторят отражения, удвоения. Постоянные зеркала и сдвоенные предметы, вплоть до склеенных «немецким клеем» бутылок. Даже милиционеры в участке смотрят по телевизору сериал про таких, как они, – про тех, кто выкручивает руки подозреваемым. Иначе говоря, про самих себя (этот фрагмент искусно сфальсифицирован Бондарчуком). Наконец, раздваивается сам Лукас, обнаруживая собственную фотографию на местной Доске почета близ афиши с надписью «Непобедимые». На фотографии лицо Лукаса, но с бородой и другим именем-фамилией.

7. Пороховая бочка

Стоит повторить: гора, похожая на вулкан, очень коротко появляется в первых кадрах и далее не упоминается. Вулкан – сам по себе географический парадокс: вершина с впадиной, подъем на дно. Но здесь он еще и главный мираж. Или та самая умозрительная вершина, которую

2. Дикое Поле – историческая область слабозаселенных причерноморских и приазовских степей между Днестром на западе и Доном и Хопром на востоке, включая даже Черкассы и Сумы на севере, – было украинским аналогом фронтира сотни лет.

3. *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М., Издательство гуманитарной литературы, 1998, с. 82.

наконец достиг Лукас, оказавшись здесь, в Диком Поле, на самом дне своей биографии, на предельной высоте возможностей. На пи́ке или в пике́ пятого цикла.

8. Инициации

Пейзаж поглощает Лукаса дважды. Поссорившись с Вовой, он едет работать на поле к бандитам, опознается как пришлый и после жестокого избиения оказывается в яме посреди совершенно апокалиптической равнины с высохшими подсолнухами. Из трехдневного ада его вытаскивает Вова – и с этого момента Лукас становится своим, утрачивает дистанцию.

В предфинальном эпизоде блуждающий буй отправляет протагониста под воду: сбивает с катера, на котором они с Вовой отправились на очередную охоту за сокровищами. Лукас опускается на дно. В пронизанной солнцем глубине видны все еще белые мазанки, крыши и даже тыны – село, хор из которого до сих пор не находит покоя. На помощь, как всегда, бросается Вова. Лукас возвращается к жизни уже на рыбацкой лодке. И встречает самого себя, выбирающего сеть, с роскошной рыжей бородой – обычного местного рыбака Сергея.

Выжить в вулкане. Покорить Дикое Поле. Стать непобедимым – как призрак.

«Существо, выходящее из воды, есть постепенно материализующееся отражение: *это образ*, еще только собирающийся стать *существом*, желание, еще только намеревающееся стать образом»[4]. ◆

4. Там же, с. 62.

Наталья Сиривля

КАРМА

«Хрусталь»
Авторы сценария Хельга Ландауэр, Дарья Жук
Режиссер Дарья Жук
Оператор Каролина Коста
Художник Андрей Толстик
В ролях: Алина Насибуллина, Иван Мулин, Юрий Борисов, Светлана Аникей, Илья Капанец, Людмила Разумова, Наталья Онищенко, Вячеслав Шкалидо, Анастасия Гарви, Анатолий Голуб, Артем Курень и другие
Crystal Goose, «Демарш-фильм», TurnstyleTV, Unfound Content, Vice Films
Белоруссия – Германия – США – Россия
2018

Фильм «Хрусталь» – дебютная работа режиссера Дарьи Жук, – по слухам, выдвинут от Белоруссии на «Оскар». Я бы присудила ему статуэтку сразу, не глядя на остальных фигурантов списка, поскольку авторам удалось наконец дать вполне исчерпывающий ответ на вопрос, что же такое постсоветская хтонь, или, если угодно, советско-постсоветская карма, – источник архаизации, нестабильности, глобальных угроз, гибридных подстав и прочая.

При этом фильм на уровне сюжета, картинки, социальных реалий и бытовых подробностей не демонстрирует, кажется, ничего особенно нового. 90-е годы, Минск, неформальная молодежь, пляшущая на фоне бюстов Ленина-Сталина… Наркоманы, ларьки, вещевые рынки… Очереди в американское консульство… Нищая провинция, где зарплату выдают хрустальными лебедями. Продвинутая столичная краля с синими волосами, которая рвется в Америку, а оказывается в этой дыре… Понятно, что ничего хорошего ей тут не светит. Спойлер! – ее изнасилуют (излюбленный мотив перестроечного кино), а потом – еще спойлер!!! – дружно спляшут на свадьбе (нет, не ее, а насильника).

Хтоническая свадьба – от Лунгина до Крыжовникова – энциклопедия жизни в новейшем русском кино. Так

что же, спрашивается, в картине Дарьи Жук поражает воображение? Резкость. Бестрепетная способность видеть железную обусловленность там, где у нас вечный туман: «умом… не понять», «широк человек – я бы сузил»…

Занятно, что действие фильма, выстроенного с предельной рациональностью, воспринимается как череда необязательных, почти нечаянных событий. Девушка Веля (Алина Насибуллина) в очереди на визу случайно узнает, что ей необходима солидная справка с работы. Случайно же на рынке она покупает бланк с печатью завода «Хрусталь». От балды пишет на липовой справке номер контактного телефона, а когда в посольстве говорят, что позвонят по этому телефону с проверкой, тащится в поселок при заводе и попадает в семью, за которой значится номер. Там Велю почему-то не посылают сразу подальше, а нехотя дозволяют торчать в квартире, набитой коврами и хрусталем, – ждать звонка. Рассчитывает она опять-таки лишь на случай: позвонить обещали в течение недели, но пару дней телефон вообще не работает – отключили за неуплату. Пока она заплатила, пока включили… Делать Веле особо нечего. Днем она привязана к телефону, а вечерами болтается по поселку со старшим сыном хозяев – вчерашним дембелем, ныне женихом (у него через пару дней свадьба) по имени Степа (Иван Мулин).

Веля – яркая, речистая, в цветных колготках и алом пальто – вещает об Америке, о свободе и хаус-музыке из Чикаго. Степа в трениках с пузырями и потасканной куртке коряво изъясняется на тростянке (белорусский аналог суржика), и рассказы его в основном о «дедах» и «духах» и о том, что правила в стране кончились – все теперь по понятиям. Веля его, естественно, привлекает и напрягает своим превосходством. Он за ней, несмотря на грядущую свадьбу, типа даже ухаживает: кормит ужином в кафе, селит бесплатно по блату в Доме колхозника… Степа не прочь, конечно, с барышней переспать, но Веля не желает никаких strong connections, а невесте Степиной – Вике (Анастасия Гарви) снисходительно заявляет: «Обижаешься не по адресу».

А потом Веля и вовсе совершает подвиг героизма на благо пригревшей ее семьи. Отца (Вячеслав Шкалидо) «случайно» (за то, что глушил рыбу тротилом) загребает рыбнадзор. Велю как юриста (а она юрист по образованию) привлекают для разборок с ментами, и ей удается папу отбить. Пока суд да дело, утро, светает, в Доме колхозника заперто, вахтера не добудиться. Степа ведет Велю к себе домой. Робко входит в комнату, где она улеглась, извиняется, благодарит за папу, принимается приставать и, распалившись, грубо насилует. Как бы случайно; без предварительного умысла.

На этом, собственно, «случайное» в фильме заканчивается. И дальше, начиная с кадра, где мы видим, как за сценой изнасилования

наблюдает папа, стоящий в дверях, вступает в свои права стихия жестоко запрограммированного абсурда.

Изнасилование изнасилованием, а свадьба по расписанию. Жених со свежей царапиной от ногтей на шее выкупает невесту у ряженых теток-«врачей», которые заливают ему водку в глотку из гигантского шприца. Он хмур, но дерзок и четок и, полный решимости, на руках несет разряженную Вику в машину. Папа с лентой «Сват» через плечо тоже вполне бестрепетно расставляет бутылки на длинном, накрытом во дворе у подъездов столе. Каравай с солонкой, родственники, соседи, друзья, дивная старуха в матросском костюме. Задушевные тосты: «...Деток, деток побольше!» Атмосфера полнейшего единения! Все пируют так, словно накануне ночью ничего не было. Кто-то знает, кто-то не в курсе, но, даже если б узнали, никто бы в обморок не упал. «Молодец! – сказали бы. – Взял что хотел! Так этой шалаве и надо!» Люди за столом – словно единый одноклеточный организм, заглотивший посредством Степы мелькавшую перед носом привлекательную «еду» и предающийся теперь радостной оргии пищеварения.

Вне этой спаянной мизансцены лишь Веля, в последней надежде томящаяся в квартире у телефона, и младший брат Степы – тринадцатилетний Костя (Илья Капанец). Он еще не решил, то ли ему тоже поиметь Велю, то ли встать на ее защиту. Однако в разговоре один на один Костя все же способен расслышать, где проходит граница между человеком и «вонючим козлом»: человек, в отличие от «козла», отступает, если женщина говорит «нет».

Мучимый проблемой выбора, Костя напивается отдельно от всех. Начинается ливень. Свадьба перетекает в квартиру. Пьяненький Костя блюет, Веля поддерживает ему голову. Тут ее зовут к телефону, и, ворвавшись в комнату, она видит Вику, которая стоит на табуретке и торжествующе вопит в трубку: «Есть тут такая шлюшка! Такие номера откалывает! В Америке вам понравится!» То есть оргия продолжается: жених просто изнасиловал Велю, а невеста на радостях добила окончательно. Сломала ей жизнь. Гости тоже не остаются в стороне: Веля рвется к телефону, ей ставят подножку, она падает на пол, под ноги танцующих. Степа глумливо сует ей деньги – «за юридические услуги», Костя бросается на него с кулаками. Общая драка. Тетки разнимают народ, наливают: «Горько!» И жених, засосав полбутылки водки, смачно целует невесту.

Удалась свадьба! Все насытились до отвала, ибо насилие – пища для этого коллективного организма. Нищее, забитое, обреченное на унылое прозябание коллективное «эго» расправляется, ощущает силу, сожрав, опустив «другого». И это не девиация, а базовая потребность, один из немногих доступных способов почувствовать, что ты есть. Каждый по отдельности может быть лучше, хуже. Степа, в общем-то, гнилой паренек, и недаром он выводит с задницы перед свадьбой вывезенную из армии татуировку: «сука». Костя получше. И мама Алевтина (Людмила Разумова) у них чудесная. Но все вместе, слившись воедино, обитатели этого «хрустального» поселка – одна большая амеба, у которой нет ни

«Хрусталь», режиссер Дарья Жук

сознания, ни способности к осмысленной деятельности, а есть только коллективный метаболизм. Голод-сытость, напряжение-расслабление, комфорт-дискомфорт. Такая вот устойчивая по-своему форма жизни, звено эволюции.

Сцена свадьбы отбрасывает резкий ретроспективный свет на все, что было рассказано/показано до этого в фильме. Все становится объяснимым: безграничное терпение людей и на пустом месте вспухающая жестокость, равнодушие к окружающей среде, ложь, грязноватое домашнее насилие, привычно заметаемое под ковер, дедовщина, нелепость и беспомощность неформального бунта и общая атмосфера безысходности, эмблема которой – жутковатая «Родина-мать», мама Вели (Светлана Аникей). Эта дама с замороженным лицом служит в музее военной истории. Она твердит: «Беларусь – это наша карма», проповедует аскетизм вплоть до голодной смерти, но при этом не преминет позаимствовать у дочки нелепого бойфренда (Юрий Борисов). «Родина-мать» жаждет все контролировать и беззастенчиво подгребает и без того небогатые ресурсы своих детей, обрекая их на полуголодное, маргинальное существование. Они приспособились. У них симбиоз. И эта система не реформируема. Коллективная карма неисправима.

Единственное, что можно сделать, – выдергивать из гнилого клубка по нитке, то есть каждого по отдельности. Как пытается выдернуть себя Веля, как выдергивает она Костю, который в финале вместе с ней уезжает в Минск. Что их там ждет – неведомо. Но человек, предоставленный сам себе, пластичен и способен меняться, а впаянный в безличное, бессубъектное целое, он демонстрирует только две опции – покорность и насилие, насилие и покорность. Нет, три: плюс еще разрушительную, звериную хитрость. ◆

Виктор Прокофьев

ЛЮДИ ГОРЫ

«Сулейман Гора»
Автор сценария Алиса Хмельницкая
Режиссер Елизавета Стишова
Оператор Тудор Владимир Пандуру
Художник Светлана Дубина
В ролях: Перизат Эрманбетова, Асет Имангалиев, Даниэль Дайырбеков, Тургунай Эркинбекова
ООО «Вёрчуал Кик Студио»
Россия – Киргизия – Польша 2017

«Иногда хорошие люди совершают плохие поступки, а плохие люди поступают хорошо» – незамысловатая ирландская пословица, по сути, представляет собой ходовые драматургические модели. В большинстве случаев упор в кинематографических произведениях делается на первую часть: хороший в общем человек, но оступился. Авторам фильма «Сулейман Гора», напротив, близка вторая модель: их персонажи – бродяги, мошенники, при случае могут и украсть что плохо лежит – словом, люди вольности, с которыми не хотелось бы столкнуться по дороге к киргизскому городу Ош. В советском кино вспоминается лишь один пример, герой которого вор в законе вызвал буквально шквал народного сочувствия, а картина стала хитом проката 1974-го. Это «Калина красная» Василия Шукшина, к слову сказать, включенная в десятку любимых фильмов немецким режиссером Фасбиндером. До Алексея Балабанова отечественное кино не проявляло такого пристального интереса к «людям края», к аутсайдерам, к табуированной стороне жизни. Герои Балабанова – народ сложный, норовистый, для моралистов даже неприемлемый. Однако режиссер был бесконечно далек от морализаторства. Вот и авторы «Сулейман Горы» не отказывают своим героям в праве жить, как они живут, не имея самосознания и не будучи

философами своей жизни. В фильме предъявлен неконвенциональный взгляд на человеческое бытие поверх идеологий и укоренившихся шаблонных представлений о «хороших и плохих».

Лизе Стишовой и Алисе Хмельницкой не впервые работать в Киргизии, причем делают они это не по заказу местного Минкульта, а из творческого драйва: исследуя пересечения традиционных и новейших культурных кодов бывшей союзной республики, где начиная с 60-х годов прошлого века снимали в принципе хорошее кино. Здесь работала плеяда крупных мастеров в содружестве с выдающимся писателем Чингизом Айтматовым. Здесь начинали классики российского и европейского кино Лариса Шепитько и Андрей Кончаловский.

Стишова сняла в Киргизии короткий метр «Чайка» чуть более пяти лет назад. Это драма учителя-словесника, старого киргиза, адепта русской культуры. Он не может отменить «новые веяния» и вынужден терпеть коллегу-соперника – молодого турка, завлекающего учеников на занятия турецкого языка угощениями, музыкой и яркими нарядами. Чувство вины за подорванный интерес народа к русской культуре старый учитель несет сугубо персонально и держит ответ за всех киргизов перед Толстым и Гоголем, Достоевским и Чеховым – перед всем синклитом русских писателей, являющихся ему в снах.

В «Сулейман Горе», конечно же, обозначен русский след – с первой же сцены, когда выясняется, что прозвище главного героя – крепкого водителя средних лет с тяжелым взглядом и пугающим смехом – Карабас.

Так и осталась непереименованной улица Ленина: именно там находится популярнейшая на постсоветском пространстве точка – обменник. «Пропан», «Вулканизация», «Шиномонтаж» стали уже мемами в киргизской глубинке. А «Катюшу» Карабас помнит с детства, заменяя последнюю забытую строчку распевным «най-най», не теряя при этом ритма и мелодии.

Авторы не выстраивают картину вокруг постсоветского дискурса. Они лишь точечно обозначают русский вектор в пространственной организации «Сулейман Горы». Пятидесятилетний Карабас, хорошо помнящий мотив «Катюши» и явно заставший советскую власть, совсем не «обломок советской империи». Его упадок и неустроенность полярны судьбам его родственников, о которых он узнает мимоходом, изредка посещая отчий дом. Старший брат работает на трех работах и давно съехал от родителей, его старшая дочь учится в политехническом, а пара ухоженных племянниц не помнит редко появляющегося здесь дядю.

Словом, «Сулейман Гора» – постпостимперское кино, где точкой отсчета являются судьбы людей, лишь косвенно связанные с социально-политической историей Киргизии, в свое время вставшей под корону царской России, разделившей с Россией революционно-советский этап развития и получившей мандат на свободу и независимость в 1991 году. Гора же древнее названных судьбоносных событий. Это своего рода капище, естественный религиозный центр, овеянный легендами

реальный локус на юге Киргизии, чей священный статус восходит к прарелигии тюрков – тенгрианству. Эта мусульманская страна практикует тенгрианство в его житейско-бытовом изводе.

Сулейман Гора, место силы для многих поколений, по сути и есть главный фигурант фильма. Эпический герой, вокруг которого бурлит народная жизнь.

Фильм работался методом погружения – способом, близким документальному авторскому кино. Авторы изучали и постигали материал, примеряли его на актеров в тех местах, где планировали снимать. Квазидокументальный срез присутствует в картине, обогащая вымышленную историю достоверными обертонами, подсмотренными в реальных ситуациях: на базарах, на молениях, в самых людных местах, где собираются местные жители, главным образом женщины.

В этих сообществах царит Жапара (выдающаяся актерская работа Перизат Эрманбетовой). Ее популярность как целительницы огромна. Женщины всех возрастов группами посещают ее сеансы и обряды: чтобы избежать выкидыша, чтобы обрести внутреннюю силу, чтобы излечиться и чтобы помочь родным. Даже первая леди – жена мэра города Ош – посылает за ней, чтобы хоть на время привести в чувство впавшую в кому свекровь: сын должен попросить прощения у матери, таков обычай. Даже циничный Карабас обретает веру в чудо в присутствии старшей жены, хотя сам же участвует в розыгрышах местных жителей. Обретенный сын Улук заимствует ее чародейские жесты, он даже колдует над павшей духом Жапарой, подражая ей.

Перизат Эрманбетова играет свою героиню на такой глубине погружения в образ, что поначалу ей во всем сочувствуешь, не вдруг понимая ее лукавство, ее самодеятельный пиар, в котором участвует вся семья. Асет Имангалиев (Карабас), казахстанский актер, работает как натурщик, как типаж «без психологии». Однако настанет час, и в Карабасе очнутся чувства.

Карабас – видный мужчина. Местный мачо. Не слишком, кстати, внешне похожий на иллюстрации из детских книжек про Буратино. Карабас не старый, не злобный и без длинной бороды, зато брутальный, хитрый и безжалостный.

Двух его жен не смущает, что он жулик, игрок и вор. Старшая – Жапара, – чтобы остаться рядом с Карабасом, хитростью забирает из сиротского приюта мальчишку по имени Улук и убеждает Карабаса, что он и есть их сын, потерянный на дороге много лет назад. Младшая жена – красотка Турганбубу (Тургунай Эркинбекова) – в ожидании ребенка надеется выжить Жапару и остаться вдвоем с мужем. Незлобивая Жапара утешает девушку: мол, ее бабка и вовсе была пятой женой в семье, дело обычное.

Современное многоженство не впервые заявлено в киргизском кинематографе. Режиссер Эрнест Абдыжапаров в картине «Светлая прохлада» (2007), рассказывая о древнем аульском обычае похищения невесты, ввел персонаж, мечущийся между селом и городом: и там

«Сулейман Гора», режиссер Елизавета Стишова

и там его ждут молодые невесты. Но если герой «Светлой прохлады» рефлексировал свою личную ситуацию, то в «Сулейман Горе» никаких рефлексий. Мол, не нами заведено, не нами и кончится.

Жапара, по мнению семьи Карабаса, позорит его сделками на местных базарах, тягой к скитаниям, и, вероятно, не без ее участия он когда-то оказался в тюрьме. Одни считают ее легендарной целительницей, другие мошенницей. В момент, когда семью Карабаса увозят с базара на машине с мигалками, разносится слух, будто Жапара украла из интерната мальчишку и выдает его за собственного сына. А маленький Улук, еще не понимающий своего отношения к смене узкой кровати детского дома на топчан в кузове грузовика, проникается к этой женщине, тянется к ней и признает в ней мать.

В согласии с необычной завязкой (Жапара нашла сына!) течение времени в этом роуд-муви сбивчиво и нелинейно. Бродяжничающая семья Карабаса оказывается в пути не из любви прокатиться по местному хайвею: он проиграл грузовичок и с тех пор машину необходимо прятать, быть в постоянном движении. Достаточно нестандартный ход для роуд-муви, если дорогу инициирует не душевная потребность (Джек Керуак), бесприютность (Феллини) либо неведомая угроза (Кормак Маккарти), а бегство от долгов.

Дорога этих путешественников бесцельна, они петляют вокруг Сулейман Горы, они убегают и скрываются от кредиторов. Время фильма присутствует в едва обозначенной осени и ранней зиме. А мотив дороги не столько ведет сюжет картины, сколько формирует символические значения. Бесцельность и кружение путников намекают на обманный путь, отчужденность и неправедные дела, совершаемые ими снова и снова. Этому союзу просто необходимо распасться, чтобы каждый из его участников подошел к концу дороги – для кого-то губительному, для кого-то, возможно, спасительному.

«Сулейман Гора»

Авторы буквально вставляют своим персонажам палки в колеса: сначала тех конвоируют на полицейской машине, увозя от злополучного грузовичка, где они живут. Далее исчезают хозяин и единственный рулевой Карабас – его накрыл приступ игромании; затем отказывает двигатель, а в какой-то момент Улук в аффекте протеста против Карабаса выпрыгнет из грузовика на ходу, за ним последует и Жапара. Шанс пойти своей дорогой Жапара, в отличие от Улука, не оценила. Улук кажется счастливым, он отделался от человека, который пугает и обижает его, он пытается заботиться о матери, воодушевляется опекой над ней. Но Жапара сникает и почти не реагирует на сына, не понимает, как купить билет на автобус и куда именно он их привезет. Бросивший их на обочине Карабас очень скоро найдет их: беременной младшей жене внезапно становится плохо и без Жапары – никак. Эти люди черствы и жестоки, но они нуждаются друг в друге, ведь никто другой им никогда не протянул руки.

Добытая не без труда правда о происхождении Улука, надежда стать законной женой Карабаса становится гибельной для Турганбубу. Финал набирает обороты. Сулейман Гора, что была для Жапары местом силы, предает ее, а эпилог просто сбивает с ног.

После первого публичного показа на прошлогоднем фестивале в Торонто «Сулейман Гору» заметили и начали приглашать практически во все стороны света. Прежде всего участие в фестивалях США – Сан-Франциско и Палм-Спрингс. До европейской премьеры 53-го Международного фестиваля в Карловых Варах фильм доехал уже с несколькими азиатскими призами (Гран-при МКФ в Пиньяо и призы FIPRESCI и NETPAC 14-й «Евразии»). В Карловых Варах картина была отмечена «Хрустальным глобусом» – главным призом конкурса «К Востоку от Запада», а также призом критиков Европы и Средиземноморья «Федеора». Затем последовали Хайфа, Гамбург,

Рим, Берген, Братислава и Барселона. Первый показ фильма в России состоялся в основном конкурсе 6-го национального фестиваля дебютов «Движение» в Омске, где картина была отмечена Гран-при, а приз за лучшую женскую роль был вручен Перизат Эрманбетовой. В графике показов фильма Каир, Афины, Гоа – список не полный и еще не финальный.

Вопрос: почему именно эта российская картина, снятая в Киргизии на киргизском языке, чаще всего приглашается в фестивальные программы разных стран? Видимо, стоит отметить ее крепкий мультикультурный замес: помимо российских кинематографистов – сценариста Алисы Хмельницкой, режиссера Елизаветы Стишовой и продюсера Елены Яцуры – в творческую группу были привлечены профессионалы Киргизии во главе с Садыком Шер-Ниязом, продюсером и режиссером, взявшим на себя организацию съемок. Оператором был приглашен Тудор Владимир Пандуру из Румынии, работавший с Кристианом Мунджу в «Выпускном». Художник-постановщик Светлана Дубина родом из Белоруссии, работавшая на проектах Павла Бардина и Виктора Шамирова. Режиссурой монтажа занималась Каролина Мачиевская из Польши, уже имевшая опыт работы на российских картинах.

На каждом этапе создания картины режиссер Елизавета Стишова работала с коллегами из разных стран поверх языковых барьеров, финансовых аспектов и разницы во времени. Создавая киноязык фильма, она прислушивалась к голосам иностранных коллег, отчасти благодаря чему «Сулейман Гора» интересует и цепляет практически любую аудиторию.

После американских показов картины появились первые отзывы, опубликованные в самых продвинутых профессиональных изданиях. Отмечался высокий профессионализм создателей, точная реалистичная игра актеров, но чаще всего в публикациях употребляется слово unusual («необычный», «нетипичный»), применяемое к рассказанной истории, к определению жанра, к выбору места действия, к принципу работы. Елизавета Стишова, дебютантка в полном метре, ушла в сторону от актуальных политических и социальных проблем и сняла простую, но универсальную историю. Режиссер не заигрывает с жанрами, не спекулирует на этническом материале, не использует клише «национального кино», чем, видимо, и впечатляет маститых коллег на фестивальных показах. ◆

Егор Беликов

ГОНЕЦ

«Царь-птица»
По рассказу Василия Яковлева
Автор сценарий Семен Ермолаев
Режиссер Эдуард Новиков
Оператор Семен Аманатов
Художник Саргылана Скрябина
Композитор Андрей Гурьянов
В ролях: Степан Петров, Зоя Попова, Афанасий Федоров, Прокопий Данилов, Прокопий Иванов и другие
Кинокомпания «Сахафильм»
Россия
2018

На карте отечественного кино якутская киноиндустрия – явный анклав, как и сама Саха, почти не соединенная регулярным наземным сообщением с остальной страной.

Неизвестный нам мир живет где-то там, по ту сторону никогда не стихающей метели. В Якутске, немаленьком, кстати, городе даже по общероссийским меркам, есть такая экзотическая, по нашим стандартам, услуга, как распиловка мяса. Даже городские якуты, оказывается, хранят зимой мясо в тушах и при надобности просто отпиливают в специальном сервисе нужный для готовки кусок.

Между всей Россией и Якутией – не только климатическая/температурная разница. Есть что-то более глубинное – историческое и культурное. Россия, уверенная в своей исключительной миссии, подразумевает Якутию своей частью. Но вот что интересно: в разных интервью якуты, в том числе те, которые заняты в сфере культуры, констатируют, что скоро, вследствие глобализации и тотальной китайской ассимиляции, немногочисленные дальневосточные народы с их культурами будут безжалостно перемолоты. Говорят спикеры об этом

и на русском языке, и на якутском. Важным, хотя и не определяющим, как мы поймем позже, событием для якутов стало покорение Сибири и Дальнего Востока российским государством. Завоевание происходило волнами. Последняя волна – приход советской власти, хотя правильнее будет сказать, что это был гостевой визит идеологии Ленина-Ульянова к якутской вечности. О перманентных последствиях именно этого визита и снят фильм Эдуарда Новикова «Царь-птица», один из лучших российских фильмов года, так и не вышедший в общероссийский прокат.

Впрочем, фильму это нисколько не мешает: якутские картины давно катаются по международным фестивалям, а также бьют кассовые рекорды, правда, исключительно внутри Республики Саха. Это опять же к вопросу о том, что якутский кинематограф оторван, отделен от того, что мы называем российской киноиндустрией. Предыдущая работа Новикова – картина «Айыы уола» («Посланник небес»), совершенно неизвестная за пределами Саха, но очень важная там. Это такой якутский «Высоцкий. Спасибо, что живой» в хорошем смысле: крупнобюджетный, насколько это возможно в национальных масштабах, байопик о певце Александре Самсонове, умершем в двадцать лет от болезни крови, но ставшем иконой. Его песни напоминают одновременно о том же Высоцком, а еще – о Цое, Бутусове, Петкуне, Шатунове, Митяеве и Майкле Джексоне. Видимо, все национальные кумиры типологически схожи. Слова песен в фильме, к сожалению, субтитрами не переведены, хотя, с другой стороны, как можно перевести, например, Цоя на английский? Его можно петь только на русском (см. «Лето» и международное восприятие этого фильма на Каннском фестивале). Мы не узнаем, что якутский «посланник небес» принес своему народу, всем остальным россиянам, это, видимо, не нужно. Так же, как не требуется и якутское кино широкой зрительской аудитории. Пока не требуется.

«Царь-птица» – ключевой, даже программный якутский фильм. В нем нет ничего буквального, ничего чрезмерного, ничего нарочитого. Лишь абсолютный минимализм, но не стерильный, а идентичный. В то же время это кино совсем не «сказки-легенды-тосты». К нему не получится испытывать чисто натуралистический, этнографический, фольклорный интерес. Его смысловое пространство куда богаче идеологически.

Среди вечных снегов, белых, как бумага, лишь бедный лес, хибара и неожиданно раскидистая лиственница. В хибаре дед с бабкой – Микиппэр (Степан Петров) и Оппуос (Зоя Попова). Из костра посреди хибары бесконечно поднимаются к небесам яркие искры. Старики, словно те же искры, чей полет предопределен природой, доживают свой век, ведут убогое хозяйство, держат скотину. Однажды на лиственницу садится величавый орел, невесть что забывший в зимней глуши (его, как любовно указано в титрах, «сыграл» беркут по кличке Тумара). Он будто не отсюда, он посланец иного мира, другого, высшего разума. Старики сначала бранятся на злую, по их мнению, птицу,

«Царь-птица», режиссер Эдуард Новиков

которой незнамо чего надо, затем, чтобы не разозлить ее, начинают ее подкармливать.

Но на дворе 1930-е годы, и вездесущая советская власть попытается оказаться в центре этой незатейливой истории. Во дворе появятся красноармейцы из местных в нелепых буденовках. Они придут и заявят старикам, которые слушают их с мудрой покорностью, что настают новые времена. «Новая власть говорит о равноправии женщин. И о том, что надо отделять коровник от жилья», – выпаливает еще совсем юный, неоперившийся комсомолец. Советская власть в лице соседских парней выглядит комично. Она приходит со своим уставом в чужой монастырь, все донельзя упрощает. Из этого универсального упрощения, принесенного на штыках революции, проистекает и трагический финал фильма.

Старики озабочены Царь-птицей: как бы ее не прогневить, как бы умаслить, умилостивить. Во время второго визита красноармейцы решают проблему в два счета. Они просят у старика его ружье и убивают орла метким выстрелом. Оставляют остолбеневшему Микиппэру съежившуюся тушку могучей птицы и требуют сохранить: они заберут ее позже, чтобы сделать чучело и выставить его в школе. Именно этот внезапный и решительный финал поднимает авторскую метафору на уровень исторического приговора советской власти с ее склонностью сложное упрощать и снимать проблемы через расстрел. Нет человека – нет проблемы.

Но это будет в конце. А на протяжении всего фильма до его финальной точки мы будем вовлечены в сложнейшие заботы четы стариков. Чтобы выпроводить орла, а точнее, чтобы понять, что же символизирует его визит (чего хотят духи, проще говоря), старики приглашают шамана. Танец шамана смонтирован параллельно со съемкой орла, машущего крыльями: якуты не так уж далеки от духов, которым

«Царь-птица»

поклоняются, и живут с ними скорее в соседстве, чем у них в подчинении. А стоит приглядеться к одеянию прорицателя и можно увидеть на нем бляху с двуглавым орлом, царским гербом. Да, именно орлом и именно двуглавым: может, подразумевается, что (царь-)птица действительно посланник небес и другой головой смотрит туда, куда нам не дано. А может, и нет тут мистического подтекста и это лишь напоминание о том, что якутское сознание инерционно, и в 30-е годы прошлого века царская корона присутствует в нем наравне с примитивными верованиями в одушевленность зверей и птиц.

Но не эта деталь представляется в «Царь-птице» первостепенной (хотя можно хвататься за что угодно в бескрайнем, как тундра, и при этом, что удивительно, лаконичном фильме). Сценарист картины Семен Ермолаев, адаптировавший для кино рассказ якутского писателя Василия Яковлева (в русском переводе этого текста пока нет, но, говорят, скоро собираются издать), поменял в первоисточнике не многое, по его словам. Кроме ожидаемого содержательного расширения истории, добавления некоторых сцен важнейшим изменением представляется православие героев.

Якутское двоеверие со стороны выглядит как попытка соединить несочетаемое – монотеистическую религию, принесенную на якутский берег очередной волной ассимиляции, и языческие верования, куда более древние. Старик и старуха по сюжету отчего-то упрямо собираются праздновать Рождество и даже достают из ящика иконы, но им мешает недобрая птица, которая потом даже селится в их доме, выбрав место в красном углу, где положено быть христианским образам.

Как Микиппэр и Оппуос совмещают язычество и христианство? Возможно, для них эти понятия находятся на совершенно разных уровнях восприятия. Нетрудно заметить, что в фильме старики столь осторожно относятся лишь к орлу, ибо это не просто птица, а Дух.

Остальную природу вокруг они используют, елико возможно, для пропитания.

В якутском кино традиционная экологическая парадигма выглядит чужеродно: для вчерашних язычников было бы глупостью отдельно проговаривать, что природу надо беречь. В Якутии очень сложно самому уберечься от природы. Стихия в этих широтах навечно останется доминантной, и человек никогда не будет в силах ее приручить и с ней совладать. Поневоле приходится поклоняться Большому Брату, а не бороться с ним. Именно Брату, не всегда доброму и справедливому, но родному.

Поэтому старики так носятся вокруг орла, который не выдает никаких признаков сверхразума. Он больше напоминает эдакого пернатого кота, который непрерывно просит есть. Ну а если даже великого и вечного Духа, то живущего по соседству и пришедшего за миской супа.

Православие же для стариков значительно более метафизично, чем домашние верования.

Выходит, якуты сильнее любых ассимиляций. В их мире, в природном экстремуме, все так же живут духи, которых надо умилостивить и уговорить, и так будет всегда. После траурного, но парадоксально духоподъемного финала хочется думать, что даже китайцы, которые, по мнению якутов, в недалеком будущем нагрянут в эти земли, не смогут здесь ничего изменить. Остается лишь добавить, что советская власть ушла из республики, словно ее и не было, а на ее месте появилось кино. Государственная компания «Сахафильм» создана в 1992 году, а уже в 2018-м она выиграла – благодаря «Царь-птице» – главный приз Московского международного кинофестиваля. ◆

Нина Спутницкая

ДИКАЯ, НО МИЛАЯ

Российская коммерческая анимация

«Гурвинек. Волшебная игра», режиссеры Мартин Котик, Джеспер Мюллер, Инна Евланникова

Близящийся к завершению 2018 год для российской анимации прошел, как принято говорить, без происшествий – скандалов, ивентов и шедевров. Ни перезагрузка «Союзмультфильма», ни модная эксгумация почивших проектов советского прошлого с последующим бальзамированием, ни упорное приведение национального фольклора к знаменателю масскульта не создали столь ожидаемого верхами зрительского анимационного кино. Дикого, но симпатичного. Общую бледноватую картину чуть расцветил фильм-копродукция. Впрочем, по порядку.

Ретро втроем: дядя, мальчик, пес (и кот)

Богатой фильмографией культовый[1] мальчик Гурвинек, созданный в 1926 году чешским кукольником Йосефом Скупой и мастером-кукловодом Густавом Носеком, похвастать не может (если не брать в расчет телевизионные версии знаменитых спектаклей Театра Спейбла и Гурвинека[2] и многочисленные телешоу). Зато один день из жизни мальчишки-плутишки экранизировал патриарх мировой кукольной анимации Иржи Трнка. Кукольный «Цирк Гурвинека» (1955) живописал отношения десятилетнего школьника – непоседы и фантазера, его отца Спейбла и песика Джерри. Под конферанс

1. В 1997 году именем Гурвинека назван астероид.

2. Один из самых известных и старейших профессиональных кукольных театров Центральной Европы.

папы затейник дрессировал рисованных львов, рассекал на самокате по арене и взмывал на мопеде под купол цирка. Однако вскоре Гурвинек был на время отлучен от семьи и призван в ряды советского Клуба веселых человечков. В фильмах Бориса Дёжкина (например, «Ровно в 3.15») и в комиксах журнала «Веселые картинки» за Гурвинеком закрепился образ очаровательного розовощекого малыша в штанишках на подтяжках, виртуозно для своего возраста владеющего музыкальными инструментами. Однако в новой семье любознательный Гурвинек всегда терялся в тени Карандаша и Самоделкина. В советской детской культуре репертуар чешского мальчика не отличался разнообразием, впрочем, и сама природа куклы изменилась – веселые человечки были рисованными, с размытыми возрастными характеристиками. С аутентичным Гурвинеком советские зрители могли познакомиться только благодаря театральным постановкам (в начале 1980-х Театр Спейбла и Гурвинека гастролировал в СССР) и музейному экспонату, хранящемуся в коллекции театра Сергея Образцова.

«Гурвинек. Волшебная игра» (2017, режиссеры Мартин Котик, Джеспер Мюллер, Инна Евланникова) совместного производства Киностудии имени Горького, российской студии «КиноАтис», чешской компании Rolling Pictures и бельгийской студии Grid Animation обращается к исходной эстетике и сюжету. Гурвинек снова живет с отцом. Спейбл, рассеянный служитель музея, почти выброшен на обочину жизни. Не очень острая конфронтация отца-флегмы и смышленого сына стала основным конструктивным приемом театрального сериала и продолжает работать поныне. Сохранено принципиальное условие мира кукол Скупы – отсутствие жены-матери. Отца и сына опекают соседка Катаржина Говоркова и ее внучка Маничка (Майя) – подружка и одноклассница Гурвинека. Такая модель замкнутого мира героев-масок позволяет создавать небольшие комедийные и комедийно-сатирические сюжеты, в которые травестируются взаимоотношения отцов и детей. Однако в условиях полнометражного фильма модель нуждалась в доработке, и авторы охотно пошли на это, стараясь максимально сохранить мир персонажей.

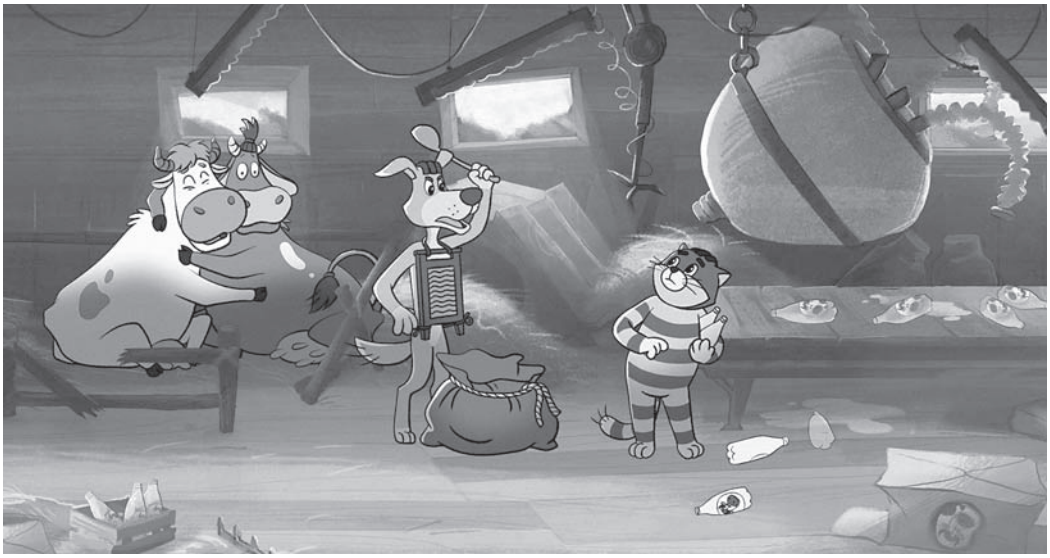
Лаконичная и предельная система ролевых отношений не просто механически перенесена в наши дни. Длиннополый пиджак отца и самокат сына – величины постоянные, ключевые маркеры героев. Однако остальная атрибутика и предметный мир были скорректированы, так же как и характер взаимоотношений между отцом и сыном. Сегодня Гурвинек не просто шалит и подтрунивает над отцом, но отстаивает свои права. Он стал агрессивнее. В 3D-приключениях утрачена тактильность, игрушечность не только городского пространства, но и главных героев: гладколицые люди, гладкошерстный пес. Механическая кукольная природа отдана на откуп волшебным персонажам. Хрупкость границ между человеческим и марионеточным миром – условие сюжета и база для мотивировок: все герои осознают свою кукольность и стремятся ее преодолеть.

«Дорогу молодым» – с такой репликой мальчик врывается в экранное пространство. Как большинство современных школьников, Гурвинек свободное от уроков время проводит за компьютером. Слишком увлекшись прохождением миссии в игре «Мастер кукол», он забывает об учебе, отдыхе и отце. И когда встревоженный Спейбл разбивает компьютер сына, мальчик уходит из дому. Случайно забредя в старинный городской музей игрушек, раздосадованный Гурвинек активирует волшебный диск, который оживляет музей и всех его удивительных обитателей. Основное действо развернется в летающем замке. Возглавив зал победителей, мальчик потеряет контроль над собой, а гордыня и тщеславие разбудят прежнего мастера – чудовищного престарелого кукловода Бастера. Реальность, пусть и мифологическая, оказывается более сложной и непредсказуемой, чем компьютерная игра.

Интригу диктует и сущность (существо) персонажей. Близ куклы обычно обнаруживается угнетатель. Здесь вспоминаются и герои «Волшебника страны Оз», и мастер Тулья из «Города картонных часов», и Электроник. Для рисованного кино особенно привычно прочтение куклы как символа машинной цивилизации, мертвого мира, носителя идеи тоталитаризма. (Впрочем, это не помешало Полю Гримо в знаменитом фильме «Король и птица» противопоставить механизированному отряду фарфоровых возлюбленных пастушку и трубочиста.)

Но «Гурвинек. Волшебная игра» – сказка семейная, а миссия героев – внимание друг к другу – сообразуется с идеями европейской толерантности. Потому избыточны и оседланный мальчиком дракон, и весьма натуралистичная для коммерческой анимации бесповоротная смерть Бастера, поборовшего свою магическую злую природу и вернувшегося в человеческое тело. Зато мальчика на всех этапах прохождения миссии сопровождает Майя. Гендерное равновесие почти достигнуто. Поэтому совсем не разработан карикатурный злодей мэр, мечтающий разрушить музей до основания, но значительное внимание уделено старушкам обывательницам. Присутствие вторичных элементов-формул (голубок, светильник – близнец подсвечника из диснеевской «Красавицы и чудовища») имеет смысл рассматривать в статусе не просто красивых цитат, но обязательных опознавательных знаков успешной киносказки.

В новом фильме, который по метражу лишь вдвое длиннее картины Трнки, событийный ряд значительно насыщеннее, хотя история, так же как в «Цирке Гурвинека», занимает половину дня школьника. Поскольку мир Гурвинека по-прежнему очень камерный, все основные события сосредоточены в интерьерах: квартира героев, летающий музей. Но в поединке с мастером кукол утратилась доминанта центрального образа. Львиная доля обаяния Гурвинека состояла в его принадлежности уютному марионеточному миру. Сегодня персонаж Скупы сократил собственное имя до никнейма Гурви и явно возжелал сблизиться с супергеройской комиксовой культурой. Получился,



«Простоквашино», режиссер Михаил Солошенко

конечно, не советский маленький человечек, но человек мелковатый. Герой-трикстер неумолимо трансформировался в пародию на спасителя человечества. Однако, перестав быть куклой, Гурвинек перестал быть культурным текстом, но вернулся к детям. В Чехии фильм о новых приключениях мальчика стал лидером проката, в России на фестивале «Окно в Европу» получил второе место по итогам зрительского голосования. В мировом прокате, судя по всему, у проекта замечательные перспективы: права на фильм приобрел международный дистрибьютор Planet Nemo (Франция). Куда приятнее быть пародией на супергероя, чем собратом почивших мурзилок, даже если для этого придется еще раз оседлать раскрашенного в кислотные цвета дракона.

К знаменитому детскому сериалу, к зарекомендовавшим себя кодам обратились в этом году и на киностудии «Союзмультфильм». Повесть Эдуарда Успенского «Дядя Федор, пес и кот» содержит все необходимые компоненты классического текста детской литературы. Здесь и вариация мифологического пространства, мотив путешествия/побега ребенка, но главное – в нем реализовано понимание ребенка как меры всех вещей. В знаменитой экранизации 1978 года – «Трое из Простоквашино» Владимира Попова – такая модель упрощалась, мифологическое пространство обрастало деталями быта, а персонажи как бы срастались с актерами. Постепенно мультипликационная трилогия породила целую вселенную, вместившую авторские тексты, рекламу, товары, фанфики и т.д. В совокупности все они являют собой эталонный постмодернистский продукт, создают образ узнаваемого и надежного бренда. Логично с маркетинговой точки зрения, что для сериала Михаила Солошенко было выбрано лаконичное название – просто «Простоквашино».

Итак, новая жизнь культурных героев. Кроме того что «Простоквашино» транслируется на основных детских каналах, в том числе первого мультиплекса, отдельная премьера первой серии прошла в сети интернет, и на сегодня на платформе YouTube сериал набрал без малого четыре миллиона просмотров. У проекта, состоящего из восьми серий, успели появиться неофициальное наименование («Новое Простоквашино»), продолжения, пародии с садистским и эротическим уклоном, любительские критические разборы. Уже первые серии породили бурные дискуссии в сети, где сформировалась внушительная армия противников нового прочтения. В общем, если еще недавно «Простоквашино» для потребителя служило маркером молочной продукции и ассоциировалось с обывательским счастьем, то 2018 год всколыхнул мощную волну вторичного творчества по мотивам обеих союзмультфильмовских версий, окончательно разрушив мещанско-идиллический имидж бренда. Конечно, все это относится к внешнему слою проекта, но проистекает из особенностей нарратива.

Модель мира серии мультфильмов Владимира Попова, поставленных по мотивам повести Эдуарда Успенского «Дядя Федор, пес и кот», в сериал «Простоквашино» перенесена практически без изменений, в том числе без форматирования гендерного вопроса. Наполнение кадра в классических фильмах призвано было представить благосостояние горожан в ироническом ключе. И сегодня создатели решили не изменять идее показать ценности нормативной российской семьи. На кухне отчего дома Дяди Федора появились различные гаджеты, на рабочем столе – ноутбук, однако хозяйка дома, по совместительству еще и популярная ведущая ТВ (озвучена Юлией Меньшовой), попрежнему не позволяет членам своей семьи в полной мере выразить себя.

Ключевая идея повести Успенского: настоящий человек – человек маленький, формально в сериале сохранена, но с оговоркой, что человеком в мире (фильма) может считаться только мужчина. Для закрепления гендерного преимущества в персонажный ансамбль сериала введена новорожденная сестра Дяди Федора Вера Павловна – сущий дьяволенок. Собственно, то, как она себя выражает: изрекает междометия, ползает по полу, устраивает беспорядок, – никак не выдает в ней человеческую природу.

Напомню содержание первого мультфильма. Однажды мальчик по прозвищу Дядя Федор приводит в дом бездомного кота Матроскина, но держать животное в доме мать ему категорически запрещает, а нейтрально настроенный отец быстро сдается под напором женских истерик. Тогда Дядя Федор покидает город и вместе с котом отправляется в свободное плавание. По пути они знакомятся с псом-дворнягой Шариком. Троица обнаруживает в деревне Простоквашино дом с табличкой «Дом свободен. Живите кто хотите» и начинает вести собственное хозяйство. Антагонистом героев выступал деревенский почтальон Печкин – мужчина предпенсионного возраста, который

помог родителям мальчика разыскать беглеца. Семья воссоединяется, но отныне каникулы мальчик будет проводить с котом и псом в Простоквашине. Чуть позже к компании присоединится говорящий галчонок. Сомнений в животной природе нового персонажа нет, тогда как с Матроскиным и Шариком – сложнее. Они, безусловно, не звери, но и не заместители деревенских родственников, поскольку не выполняют функций опекунов ребенка. Отношения, которые складываются внутри троицы, похожи на отношения внутри мальчишеской команды и существенно трансформированы под влиянием культурных реалий. Структурно и функционально трое из Простоквашина напоминают семью. Кот занят хозяйством, пес обживает роль добытчика. Словом, изначально это замкнутый мужской мир, сообщество холостяков.

Дядю Федора в мультфильме Попова озвучивала актриса-травести Мария Виноградова – звезда советского дубляжа, голосом которой говорили дети и антропоморфные животные преимущественно мужского пола. В новом «Простоквашине» женскими голосами наделены только мать и галчонок – персонажи, к организации быта не причастные.

Итак, в пилоте сериала Дяде Федору предстоит отправиться из города в деревню на помощь Шарику и Матроскину, обеспокоенным поселившимся в доме грызуном, а изловить негодное создание удастся только Вере Павловне. В дом кота и пса девочку доставляют в посылочной коробке, как некогда галчонка. Однако, в отличие от прирученной птицы, Вера Павловна говорить не умеет, зато очень быстро находит общий язык с крысой, с которой в следующих сериях разделит участь нефункционального элемента, эдакого досадного дополнения к мужской компании. Не удивительно иконографическое сходство девочки с грызуном и матерью, ведь женщина и крыса у Успенского легко находят общий язык в цикле сказок о Чебурашке и Крокодиле Гене. (Сакраментальная фраза Шапокляк: «Лариска! В сумку! Раз!»)

Так или иначе, особе женского пола надлежит нести инфернальное начало или его производные. Между тем Дядя Федор – прежде бывший травестированной формой интеллигента, который осуществляет самоотверженное хождение в народ, – сегодня стал мальчиком очень типичным. Понятное дело, сериал – это обычно претензия на трансляцию нормы, но миссия «Простоквашина» – фиксировать дегенеративные процессы в семье. Сегодня родители Дяди Федора даже не обеспокоены длительным отъездом детей, поскольку смогли организовать мальчику дистанционное обучение, а для Веры Павловны пребывание на природе с животными видится им весьма естественным. Детство в «Простоквашине» – досадная пора, а все проблемы ребенка решаются путем его отселения, депортации в зону, своеобразную черту оседлости.

Месседж советского фильма «Детям можно доверять» заглох в череде ляпов. Матроскин (озвучен Антоном Табаковым) ныне продолжает вести натуральное хозяйство, Шарик (голос Гарика Сукачева) по-прежнему перебивается случайными заработками и пробует

Сериал «Царевны», режиссеры Елена Галдобина, Константин Бронзит

раскрутить свой интернет-блог, а почтальон Печкин (за кадром Иван Охлобыстин), из-за пенсионной реформы так и не успевший выйти на заслуженный отдых, уже не просто устраивает компании мелкие пакости, но абсолютно асоциален. Анекдотическая конструкция не разрослась до самостоятельного высказывания, но успела превратиться в сериал. Бойкое «Простоквашино», несмотря на посвящения людям, создавшим эту вселенную, демонстрирует разрыв с традицией. Справедливые нарекания критики и большой части зрительской аудитории вызваны прежде всего родословной проекта, дескать, детищу знаменитой студии надлежит блюсти этикет и соответствовать «уровню предков» хотя бы на смысловом и стилистическом уровне.

Но создателями нового «Простоквашина» движет идея не развить модель, а создать видимость эволюции. Поэтому, если в Гурвинеке современный школьник, безусловно, узнает себя, часть аудитории нового «Простоквашина», внимая приключениям Дяди Федора, затеряется в поисках собственно детской истории. Зато взрослого зрителя при просмотре новых приключений простоквашинской троицы как будто преследует аромат формальдегида, исходящий от бальзамированного классического мультфильма. Показательно, что проект не впечатлил профессиональную среду, но всколыхнул блогосферу, заявившую с праведным гневом: «…Раз профессионалам можно куражиться, то чем, собственно, заниматься свободным художникам?» Оттого вполне логично предположить, что «Простоквашино» как самостоятельный проект либо должен в корне менять стратегию, либо обречен затеряться на просторах YouTube в череде докучных подражаний-перепевов.

А ну-ка, царские дочери!

В отечественной литературной традиции, как известно, отсутствуют благостные картины воспитания девочек в коллективе, теплые

«Садко», режиссеры Максим Волков, Виталий Мухаметзянов

воспоминания о детстве могли сохраниться разве что в ситуации домашнего обучения. Тому подтверждение «Записки гимназистки» Лидии Чарской, «Динка» Валентины Осеевой, «Чучело» Владимира Железнякова, ставшие опорой социальных драм о подростках в российском кино. Быть может, поэтому в поисках легкого, незатейливого повествования о национальных особенностях школьного воспитания российские аниматоры вынуждены обратиться на Запад.

Вслед за «Простоквашином» в начале учебного года на российские экраны вышел сериал режиссеров Елены Галдобиной и Константина Бронзита «Царевны» от студии «Мельница» и кинокомпании «СТВ» – продукт для младших школьниц. Как и волшебницы-школьницы из суперпопулярного в современной девичьей субкультуре телехита «Винкс» (Winks), юные красавицы постигают азы магии в необычном учебном заведении, но при этом авторы отказались от сексуализации главных героинь, определившей образный строй итальянского сериала.

В итоге в элитную школу Дивногорья, возглавляемую Кощеем Бессмертным, 1 сентября пожаловали прехорошенькие девочки –представительницы большой пятерки сказочных королевств: Василиса Царевна-лягушка, Царевна Варвара–Краса Длинная Коса, Спящая Царевна Соня, Дарья Царевна-Несмеяна и Елена Прекрасная. При этом в сериале не транслируются национальные этностереотипы. В качестве эстетического ориентира использован кукольный молд Мокси и похожих на него кукол, которые, как известно, разрабатывались с ориентацией на японские анимэ. Царевны милы, большеглазы, наивны. По примеру крылышек Винкс у них наличествует обязательный атрибут – корона, созданная по индивидуально разработанному дизайну. При этом, если у фей Винкс крылышки вырастали в момент магического преображения, царский аксессуар царевен – величина постоянная, а чародейские дела не требуют от них особенного напряжения.

Каждая серия представляет законченную историю – дидактическую пятиминутку с устойчивой структурой: неприятность у одной из пяти героинь – развитие конфликта с участием остальных девочек – разрешение противоречий в финале. Амплуа действующих лиц давно зарекомендовали себя в фильмах о школьной субкультуре: ботаничка, неформалка, инфантилка и просто красавица. К девочкам приставлены ученый кот и стройная, как лань, учительница-универсал, уговорившая директора на эксперимент – воспитать из девочек настоящих волшебников.

Что касается развития героинь, здесь авторам приходится нелегко. Например, существенных различий между Царевной-лягушкой и Еленой Прекрасной не заявлено, поэтому основные сюжетные узлы связаны с самостоятельными, типичными для феминистского дискурса типажами – неформалкой Варей и карьеристкой Дарьей-Несмеяной. Однако о пропаганде эгалитаризма беспокоиться не стоит, ибо даже внутреннее убранство мультфильма не подразумевает и намека на женское доминирование или любое проявление хаоса. Мир фильма комфортен, узнаваем. Школа Дивногорья – пряничный замок с готическими крышечками, гарнированный английским газоном; Кощей – сухопарый обладатель благородной седины в набриолиненной шевелюре, по примеру Дракулы из знаменитой мультипликационной франшизы Геннадия Тартаковского весьма снисходителен к проказам девочек. Приветственной линейкой здесь зовется вечеринка с джазовыми номерами говорящей совы, а горницы просторны и уютны.

Время от времени девочки подвергаются нападкам Бабы-яги – мужиковатого вида бесформенной старушки (печальный удел великого трикстера русской волшебной сказки), мечтающей похитить царских дочерей в рабство. Но, как правило, инциденты локализованы за пределами школы. Рационализация паттернов так называемой ночной культуры, тяготеющей к иррациональному, сновидческому, мифологическому, давно зарекомендовала себя в культуре телесериалов. Царевны не борются с мировым злом и вряд ли отправятся в иные галактики. В сущности, перед нами адаптированная серия зарисовок из жизни представителей золотой молодежи в частном пансионе, старательно выстраивающих отношения друг с другом и дирекцией. Магический репертуар исчерпывается бытовыми неурядицами. Девочкам предстоит научиться печь блины, вовремя исправлять ошибки (работа со временем), не сдаваясь напастям, выработать привычку читать инструкции к незнакомым техническим аппаратам и травники – волшебство при формировании навыков и умений благородной девицы играет роль гаджета.

Выбрав декоративную манеру выстраивания магического мира, авторы «Царевен», к счастью, обнаружили необходимую зону комфорта в ситуации глобальной мобилизации зрителя средствами фольклора, ибо в последние годы адаптации сказок и исторических сказаний

в российской коммерческой анимации грешат заимствованиями из опыта оборонного кино.

Если «богатырская» серия «Мельницы» продолжает и в этом году («Три богатыря и царевна Египта») разрабатывать модель нормативной русской семьи через традиционные паттерны: «муж на подвиге – жена дома», то новые сказочные коллективы включают женщин и детей непосредственно в ряды бойцов («Крепость: щитом и мечом», «Чародей равновесия. Тайна Сухаревой башни», «Богатырша»). Вот и авторы анимационного мюзикла «Садко» (студия «Муха», анимационная студия «Сказка», кинокомпания «СТВ»; режиссеры Максим Волков, Виталий Мухаметзянов) противопоставляют молодецкой удали агрессивную женскость, а княжескую дочь делают богатыршей под стать предводителю варягов.

Некогда в незабвенном фильме-сказке Александра Птушко отформатированный в согласии с позднесталинской эстетикой новгородский купец превращался в патриота и борца за социальную справедливость. Сегодня Садко (закадровый голос: Тимур Гарипов) – пацифист поневоле, напрочь лишенный лукавства. В ряды дружинников его не взяли из-за физических параметров, с родителями – грузной матерью и безвольным отцом – жить наскучило, стало быть, пришло время искать невесту. В поисках любви гусляр побывает и в княжеских палатах, и в чужеземных странах, но основные приключения его ожидают на дне морском. Здесь Садко встречает суженую – русалку Быструю Щучку (озвучила Любовь Аксенова), сталкивается с костяным племенем, наблюдает нарушение морским народом пакта о ненападении на соседей и сражается с узурпаторшей – жрицей Барракудой (ее озвучила Екатерина Варнава), обманом заполучившей трон морского царя.

Интересно, что мотивы спящего морского гиганта, кровной мести и даже сюжетная структура новых приключений новгородского гусляра почти идентичны третьей части североамериканских «Монстров на каникулах», появившейся в российском прокате вслед за «Садко». Та же тема толерантности к иным, история пробуждения ото сна, мотив наследника. Но если голливудцы закончили свою морскую сказку возвращением счастливых возлюбленных в замок, то создатели «Садко» перемещают героев на русский простор, в гущу сражения с недругами.

Тотальная переделка русских сказочных сюжетов и советских раритетов в зрительском ура-патриотическом анимационном кино сопоставима сегодня лишь с упорством постановщиков, перечеркивающих прошлое, не всегда славное, но вполне достойное, по скудным лекалам настоящего. ◆

Мария Терещенко

ПЛЕННИК АТЛАНТИДЫ

«Гофманиада»
Авторы сценария Станислав Соколов, Виктор Славкин
Режиссер Станислав Соколов
Оператор Игорь Скидан-Босин
Художники Михаил Шемякин, Елена Ливанова
Композитор Шандор Каллош
В ролях (*голос*): Владимир Кошевой, Вячеслав Полунин, Наталия Фиссон, Анвар Либабов, Анна Артамонова, Алексей Петренко, Павел Любимцев, Александр Ширвиндт и другие
«Союзмультфильм»
Россия
2016

Кукольный мультфильм «Гофманиада» – знаменитый долгострой «Союзмультфильма», который создавался семнадцать лет, – встречен был холодно. Не помогли ни звездные имена в титрах (Михаил Шемякин, Вячеслав Полунин, Алексей Петренко, Александр Ширвиндт), ни активная PR-кампания, ни опыт WDSSPR, которые занимались прокатом. Фильм посмотрели всего 10 тысяч зрителей (по 50 на копию?), апатичная пресса; молчаливые соцсети сопровождались отсутствием к фильму интереса профессионального сообщества.

И ведь не то чтобы «Гофманиада» оказалась неприметной. Как раз наоборот.

Надо бы сказать, что в мире вообще на удивление мало экранизаций Гофмана. Повезло разве что «Щелкунчику», тогда как «Золотой горшок» и «Песочный человек» (основные сюжеты «Гофманиады») в кино не появлялись вовсе. Впрочем, и здесь речь идет не об экранизации par excellence. Драматург Виктор Славкин («Гофманиада» стала последней работой автора легендарной «Взрослой дочери молодого человека») и режиссер Станислав Соколов (известный, в частности, анимационными экранизациями шекспировских «Бури» и «Зимней сказки») написали оригинальный сценарий, смешав эпизоды из реальной биографии писателя

«Гофманиада», режиссер Станислав Соколов

с сюжетами его сказок. Ровно так же, как двести лет назад поступили Жюль Барбье и Мишель Карре в «Сказках Гофмана» – пьесе, которая стала основой либретто одноименной оперы Жака Оффенбаха.

Биография Гофмана – находка для режиссеров, не только аниматоров. Сын адвоката, получивший юридическое образование и почти всю жизнь работавший юристом, параллельно увлекался искусством: писал музыку, был карикатуристом, расписывал стены домов, работал в музыкальном театре капельмейстером, декоратором, директором. Хотя во всех этих занятиях Гофман был хорош, денег они приносили недостаточно, и в те периоды, когда он пытался заниматься исключительно искусством, семья жила в жесточайшей нужде.

Литературой Гофман занялся в тридцать шесть, и все его многочисленные новеллы были написаны всего за десять лет в свободное от государственной службы и музыки время. С обстоятельствами жизни писателя авторы обошлись весьма вольно, однако фильм и не задумывался как байопик. Скорее, авторов вдохновила фантазия на тему жизни и творчества немецкого романтика.

Итак, главный герой «Гофманиады» тоскует в канцелярии, сочиняет оперу «Ундина», а по ночам (во сне) видит чудесную страну Атлантиду и грезит, будто он студент Ансельм, влюбленный в волшебную змейку Серпентину. В реальной жизни у Серпентины есть соперницы. Вероника, которую Эрнст обучает музыке. Прекрасная соседка, появление которой – часть коварного плана адвоката Коппелиуса, он же Песочный человек из страшилок, которыми няня пугала Эрнста в детстве.

Биография Гофмана ловко вплетена в сюжеты сказок. Так, Вероника из «Гофманиады» – это и Вероника из «Золотого горшка», но и реальный персонаж из жизни Гофмана, его ученица Юлия Марк. С ней он пережил историю страсти, чуть не разрушил свою семью, потом чуть

«Гофманиада»

с ней заодно не покончил с собой. Однако завершилась эта история прозаически: девушку выдали за купца по имени Грепель (он, к слову, тоже фигурирует в «Гофманиаде»).

Границы между реальной жизнью господина Эрнста и его фантазиями так размыты, что не всегда замечаешь, где они существуют параллельно. Вот он идет по улице и видит женщину с уродливым ребенком, который оказывается потом Крошкой Цахесом. Вот наблюдает за своими коллегами-юристами и подмечает у них крысиные хвосты. Вот приходит в театр в качестве нового капельмейстера, переживает стычку с коллегой, и тут же на помощь приходит Дроссельмейер (персонаж «Щелкунчика»), а Гофман волшебным образом вырастает в размерах, заставляя противника спасовать. Сны смешиваются с явью, грезы превращаются в кошмары, фантазийный мир оставляет след в реальной жизни, а она, конечно, подстегивает воображение. Несмотря на то что сюжеты сказок Гофмана слегка изменены и дополнены в угоду сложной композиции фильма, его поэтика сродни оригиналу. Так что в «Гофманиаде» есть и романтическая экзальтация, и поэзия, и сатира, и мрачный гротеск, и мистика.

Даже некоторая дробность, которую ставят фильму в упрек, смотрится вполне аутентично, ведь фрагмент – почтенный жанр романтического искусства. Это искусство и обрекает авторов на рассказ о художнике, мечтателе, визионере, который в реальности создает иные миры, свои Атлантиды, преображая слишком будничную жизнь в сказку о любви, волшебстве и злодействе.

«Гофманиада» выбирает хэппи энд. Но стоит вспомнить биографию Гофмана, чтобы узнать, какой трудной была его жизнь и каким плачевным ее финал. Алкоголизм, неврастения, бессонница подорвали его здоровье. Он умер в сорок шесть лет, парализованный. Так что рассказы «Угловое окно», «Враг» и «Наивность» уже не мог записать сам,

«Гофманиада»

а вынужден был диктовать. Его посмертная слава оказалась не слишком стойкой. Но благодаря Гоголю и Достоевскому в России Гофман популярнее, чем на своей родине. Трагизм этой фигуры считывается в фильме без обиняков.

Тон такого решения задает Михаил Шемякин, которого пригласили на «Гофманиаду» соавтором после его декораций к постановке «Щелкунчика» в Мариинском театре. Он создал эскизы основных кукол и образ канцелярии, над остальным материалом работала художница Елена Ливанова. Огромные носы кукол напоминают не только о прошлых работах Шемякина, но и об иллюстрациях Сергея Алимова к «Крошке Цахесу», карикатурах самого Гофмана, а также о венецианской маске чумного доктора. Не менее колоритны куклы со звероподобными обличьями: господин Грепель похож на осла, лодочник – на рыбу, одна из светских дам напоминает лягушку. Фактурные образы, замысловатые парики, детально воссозданные костюмы XVIII века – изготовление пестрых камзолов и дамских нарядов потребовали высокого тщания. Ведь узоры на ткани, пуговицы, оборки и кружева для жабо нужно было делать в масштабе 1:10 (размер куклы – 15 сантиметров). Купить подобные «мелкоузорчатые» ткани и крошечную фурнитуру крайне сложно, поэтому почти все детали костюмов изготовлялись художниками вручную. Всего в «Гофманиаде» почти полторы сотни кукол. Причем для некоторых персонажей, которые трансформируются по ходу фильма, пришлось соорудить по нескольку кукол.

«Гофманиада» – памятник самоотверженному труду. Между тем ни бюджет фильма, ни условия, в которых он создавался, даже близко не сопоставимы с теми, в которых работают американские кукольники. Например, студия Laika, с работами которой «Гофманиаду» все-таки кое-кто сравнивает.

«Гофманиада» делалась с бюджетом в несколько десятков раз ниже нашумевшего кукольного мультфильма «Кубо», с большими перерывами в производстве, в полной финансовой и административной неразберихе (достаточно сказать, что руководство студии поменялось за эти годы восемь раз). И то, что столь масштабная работа вообще была закончена в подобных условиях, само по себе похоже на чудо.

При всем том «Гофманиаду» есть за что и критиковать (синхронизация речи и звука, некоторые помехи в монтаже). Спорными кажутся и выбор актеров для озвучания. Однако не эти недостатки стали причиной ледяного приема.

Главная беда «Гофманиады» в том, что она опоздала. Соколов задумывался о Гофмане еще в 1970-х – и тогда подобная картина стала бы событием. Прозвучала бы она и на рубеже тысячелетий, когда Михаил Шемякин был модным художником. И даже в середине нулевых производство «Гофманиады» еще вызывало активный интерес. Фильм действительно ждали, рассчитывая, что если он и не оживит российскую анимацию, то, по меньшей мере, станет эффектным надгробием для мультипликации советской.

Однако время шло. Конъюнктура менялась с невероятной скоростью. Российская анимация никуда не делась. А советскую решили не хоронить, но забальзамировать и поместить в мавзолей. В такой ситуации «Гофманиаду» все списали со счетов, так что она появилась как странный анахронизм, как архивный фильм, который новое руководство студии обнаружило где-то на пыльной полке и решило предъявить зрителю в паре с новым сериалом «Простоквашино».

Затянувшееся производство способствовало устареванию языка, который выбрали авторы. В своих интервью Соколов говорит об актуальности текстов Гофмана, и она несомненна. Виртуальные миры, искусственный интеллект, осознание опасностей прогресса – темы весьма злободневные. «Гофманиаду» вполне можно было бы принять за работу 1980-х – и только некоторые детали говорят о том, что сделана она значительно позже.

Впрочем, так ли ужасна старомодность? Стоит взглянуть на «Гофманиаду» как на старое кино, и тогда откроется самобытный, страшный, забавный и пикантный мир автора, услаждающего до сих пор мрачными сказками. ◆

Илья Бобылев

ТЕОРИЯ ПОЛЕТА

«Митина любовь»
По одноименной новелле Бориса Шергина
Автор сценария, режиссер, художник Светлана Филиппова
В ролях *(голос)*: Евгений Ткачук, Алексей Вертков
Школа-студия «ШАР»
Россия – Белоруссия
2018

Гран-при юбилейного, 25-го «Крока» получил фильм Светланы Филипповой «Митина любовь». (Четыре года назад победителем фестиваля стал ее же «Брут».)

Филолог по образованию, Светлана Филиппова работает как режиссер-мультипликатор и художник книги. Ее почерк легко узнаваем: характерный крупнозернистый рисунок углем, брутальные жесты линий, нарочито аляповатое простодушие выразительного контура.

При единстве пластической основы каждый из фильмов имеет свою интонацию, всегда обусловленную внутренней стилистической закономерностью экранной истории.

В «Митиной любви» (по одноименной новелле Бориса Шергина) манера рисунка служит изобразительным эквивалентом фразеологического плана рассказа – просторечья городского фольклора. Филипповой близка тема пластических поисков живописного авангарда начала XX века, особенно Михаила Ларионова, образной системы его примитивистского периода. Обсуждая становление ларионовского примитивизма, искусствовед Дмитрий Сарабьянов отмечал стремление к наглядности, опирающейся на традиции лубка, подчеркивал, что именно на провинциальном материале эта поэтика совпадала с особенностями предмета, иными словами,

сама провинция была своего рода демонстративным примитивом. В фильме Филипповой органично соединяются наивная живопись, лубочное простодушие авангарда и своеобразная фольклорность шергинской прозы.

Пролог картины буквально заставляет отдаться экранной реальности – парадоксальности ее художественного языка. Чинно, как за партой, примостившись на подоконнике раскрытого окна, Митя чистит картошку. Нескладный облик с громадными ушами над уголками отложного воротничка словно обещает: пусть на вид я умом не велик, но на дело не туп – корабельный мастер, да к тому же молод, холост и добропорядочен. За ним наблюдают два кота и ушлая густобровая сваха, которая подглядывает, стоя под окном на приставной лестнице. Именно ее глазами зритель наблюдает происходящее. Коты путаются у Мити под руками, заслоняют его, так что в кадре лишь их спины и хвосты. Особенно мешает здоровенный (с человеческим лицом) родной брат шагаловской кошки, которая смотрела на Эйфелеву башню.

Одним движением камеры под аккомпанемент короткого пароходного гудка зритель погружается в странные события фильма. Стремительная панорама-переброска раскатывается по экрану, оттолкнувшись от решительного жеста корабельщицкой пятерни, которая «стирает» разлегшегося во весь кадр кота. Энергичный пролог завершается на лирической ноте. Кадр пустеет. С дребезгом исчезает под горой велосипедист, вдалеке деловито пробегает пароходик, куры бродят в компании старушки, разбрасывающей корм. И словно зачерпнутый горстью из ее передника, в кадре появляется первый снег. Он не падает, а скорее взлетает, поднимаясь из-под горы наподобие больших мыльных пузырей.

История случайного знакомства, полыхнувшего любовью с первого взгляда, начинается трескучими предновогодними морозами в жарко протопленном соломбальском театре. (Соломбала – пригород Архангельска.) Филиппова соединяет своих героев по дороге на спектакль, куда их буквально занес ветер, как будто налетевший с полотен Марка Шагала. Опоздав к началу пьесы, герои появляются в зале на крылатой фразе Катерины («Почему люди не летают?»).

Полет, который характеризует отношения Мити и Марьи Ивановны, – ключевая пластическая тема фильма.

У Шергина история поделена на две части: зимнюю – театральную и весеннюю, где события разворачиваются на природе. При этом развитие действия в каждой из них строится на традиционном троекратном повторе. У Филипповой одна часть приобретает откровенно фантастический характер, другая – реалистический. Режиссер сохраняет последовательность событий и линейный характер времени, но начало истории трактовано иначе. События первой части составляют завязку действия, и Филиппова сжимает время, обобщает, стремясь сделать повествование более компактным и цельным. Два дня превращаются в два отделения с антрактом. Пьеса, в которой герои находят отражение

собственных страстей, означает цикличность времени. Замкнутое пространство театра – волшебный мир, живущий по фантастическим, сказочным законам. Он пронизан ожиданием рождественских чудес, и карусельная зебра мчится на спине героев Островского. Этот экзотический мотив – прямая цитата из живописи Павла Леонова – наивного художника, ставшего известным в 90-х годах. По фильму рассыпаны его мотивы с птицами и самолетами, автомобилями и процессиями животных.

Особое значение имеет и другая прямая цитата – «Венера» Михаила Ларионова, которую в роскошной раме проносят через фойе во время антракта. Картина появляется в момент церемонного знакомства героев и заслоняет Марью Ивановну именно в момент, когда она называет свое имя. Так Марья Ивановна обретает образный смысл и эротический флёр.

Бытовые подробности зрительного зала вносят в фантастическую атмосферу театра элементы цирка, балагана. «Гроза» Островского становится авангардной постановкой, и леоновская зебра откровенно ассоциируется с мейерхольдовской режиссурой. При этом действие фильма не превращается в буффонаду, сохраняя общий лирический строй – немножко абсурдный и в то же время печальный.

Театральная круговерть захватывает героев: если в первом отделении они сидели в партере, то теперь вознесены на балкон, сливаются с летящими над зеброй актерами. Высшая точка напряжения достигнута. Митя просит Марью Ивановну о свидании, та отвечает, что замужем и исчезает.

Волшебные чары рассеиваются не сразу, сон продолжается, но оборачивается кошмаром. Сначала Митя мечется в глухом зимнем лесу, затем посреди чистого поля. С неба падает аллегорический аэроплан. Столб пламени за спиной понурого Мити словно свидетельствует, что все рухнуло, полет закончился катастрофой.

С наступлением весны повествование перестает кружиться в циклическом времени соломбальского театра и тяжких Митиных дум. Теперь действие развивается в иных перипетиях. Марья Ивановна овдовела и переехала в город. Митя бросается на поиски, камера переносится на улицы, и основной тон задает цитата известной футуристической работы Натальи Гончаровой. Ее «Велосипедист», которого Филиппова заставляет промчаться по улице навстречу бегущему Мите, воплощает Митин душевный порыв и настроение этой части истории. За витриной, с которой «скачут крашеные буквы», Митя обнаруживает магазин готового платья, и вот он уже в цилиндре и в «пальто серого драпу». В другой витрине он видит «ларионовского» парикмахера и заходит в цирюльню, чтобы принять надлежащий для встречи с возлюбленной вид.

Не зная точного адреса Марьи Ивановны, Митя на каждой улице разыскивает дом № 18. Стоит ему заснуть, как он оказывается то в густом лесу, где на каждом дереве жестяная табличка с номером восемнадцать, то парит над землей. А еще Митя видит прекрасную Венеру,

«Митина любовь», режиссер Светлана Филиппова

скачущую верхом на карусельной зебре. Правда, после сна окружающая действительность видится сюрреальной, и Митя не сразу понимает, что происходит, когда мимо него пробегают трое футболистов в полосатой форме.

Безнадежные поиски приводят Митю в избушку «ягой бабы». Крохотная беленькая старушка, видя Митю насквозь, возрождает в его душе надежду. А огромный кот с человеческим лицом ведет свою партию и привносит атмосферу чеширского лукоморья.

Пережив череду испытаний, Митя утратил лоск, пообтрепался. Чтобы пришить оторвавшийся карман, стучит в дверь портнихи и видит Марью Ивановну, которая моется в тазу. Та, прикрывшись полотенцем, отступает, поскальзывается на куске мыла и, подхваченная Митей, ставит точку его мытарствам энергичной оплеухой. Полотенце падает, ослепительная в своем воплощении мечта скрывается за рамкой кадра, а нашедший свою любовь Митя ошарашенно окаменевает.

И вот эпилог – третий год семейной жизни. Митя и Маша по длинной жерди поднимаются на корабль, балансируя распростертыми руками, словно канатоходцы. Движение камеры вокруг двух парящих над водой фигурок рождает ощущение полноты, но в то же время хрупкости, уязвимости обретенного ими счастья. Трактовка финала становится весьма определенной, если знать, что действие фильма завершается в 1913 году.

Грустью прощального привета пронизан последний эпизод. Знакомая соломбальская улица со стеклянной стеной гончаровских витрин. Сейчас лишь ветер несет несколько исписанных листков, треплет ленточки бескозырки глядящего на реку аккордеониста, подол платья босоногой девочки. А за их спинами, отражаясь в стеклах витрин, проходит пароход с Митей и Машенькой на борту, чья история прошла через фильм, как по холстам авангарда, столь же свободного и уязвимого. ◆

Наталья Баландина

ОДНА ПОЛОВИНКА НОЖНИЦ

Гилберт К. Честертон, советские кинематографисты 20-х годов и мы

Самая активная пора творческой биографии Честертона пришлась на период до 1914 года, а в 1936 году он уходит из жизни – за несколько лет до начала второй мировой войны. Кажется, что ему необходимо сделать как можно больше до того, как начнутся самые страшные потрясения XX века, и не потому, что он прячется или отмахивается от зла, а потому, что должен помочь распознать его. Ему было дано рассказать о катастрофе прежде, чем она произойдет в реальности. И не в жанре грозной антиутопии, передающей ощущение беспросветного ужаса и абсурда бытия, а в форме радостной притчи, бросающей вызов «духу» конца века и отделяющей ее автора от многих других выдающихся писателей этого поколения – Кафки, Пруста, Джойса… У Честертона другая задача – не выражать состояние человека, затянутого в воронку страха, отчаяния и страстей, а подсказывать, как найти в себе силы, чтобы выбраться из нее. Обладая ярким даром полемиста и одновременно тихим, даже кротким характером, он, кажется, жил не только в своем времени, чувствуя себя уютно и в средневековой Англии, и в Лондоне 1984 года («Наполеон Ноттингхилльский»). Опережать время ему нужно было и для того, чтобы подарить читателю оружие, которое Честертон сам добыл в детстве, навсегда поверив в его силу, – деревянный меч, часто возникающий в его эссе и рассказах, меч, которым Джек справился с великаном. Символ решимости вступить в битву. Писатель предвидел, что эта английская сказка, отсылающая к библейской истории Давида и Голиафа, отражает один из главных сюжетов в истории XX века: одинокий беззащитный человек перед лицом свирепой беспощадной

←
Гилберт К. Честертон

силы. «Человек подходил все ближе, становился все больше, и, когда он закрыл небеса, Джек едва сдержал крик. Потом начался невыносимый ужас. […] Перед лицом, закрывающим небо, Джек потерял последний разум, потерял последнюю надежду, зрение и слух. Только рыцарство осталось ему, и достоинство гибнущей чести не дало ему забыть, что в руках у него – бесполезный, маленький меч»[1]. В России Честертона, который к 1902 году становится самым известным молодым журналистом Англии, а к 1909-му одним из самых талантливых и оригинальных ее писателей, заметили в 1910-х. Британский биограф Хескет Пирсон писал, что во времена его юности «в мире было четыре великих писателя: Бернард Шоу, Герберт Уэллс, Гилберт К. Честертон и Хилари Беллок»[2]. Для Англии начала XX века, очерчивающей основные границы этого мира, Честертон был одновременно влиятельной и оппозиционной фигурой, спорящей с популярными идеями и теориями тех лет – нигилизмом и позитивизмом. Стиль его статей и эссе – сплав поэзии, самоиронии и головокружительного бега мысли, ее скачков и прыжков, характеризующих «легкомысленную» журналистику Честертона. Например, в эссе «В защиту скелетов» автор доказывал, что нелепость и уродливость человеческого скелета – вовсе не символ смерти, а урок юмора и смирения, ведь люди в своей важности не ведают, что «человек смешно родится, смешно стареет, смешно ест. Но они узнали хотя бы, что он смешон и после смерти»[3].

Возможно, слава Честертона как экстравагантно мыслящего художника сыграла свою роль в истории его знакомства в 1917 году с Николаем Гумилевым, который рассказывал об этом Анне Ахматовой в письме от 21 июня: «Сегодня я буду на вечере у Йейтса, английского Вячеслава. Мне обещали также устроить встречу с Честертоном, которому, оказывается, за сорок и у которого около двадцати книг. Его здесь или очень любят, или очень ненавидят – но все считаются. Он пишет также и стихи, совсем хорошие…» Гумилев только-только начал осваивать английский, и ориентироваться в культурной жизни Лондона ему помогал Борис Анреп. Сам Честертон впоследствии, вспоминая о немецкой бомбардировке в тот день, иронично описал разговор с «русским в военной форме» в «Автобиографии»: «Случилось это у леди Джулиет Дафф. Среди гостей был майор Морис Беринг, который привел русского в военной форме, чьи речи могли перешибить замечания Беллока, а не то что какую-нибудь бомбежку. Говорил он по-французски, совершенно не умолкая, и мы притихли; а то, что он говорил, совершенно характерно для его народа. Многие пытались определить это, но проще сказать, что у русских есть все дарования, кроме здравого смысла. Он был аристократ, помещик, офицер царской гвардии, полностью преданный царскому режиму. Но что-то роднило его с любым большевиком, мало того – с каждым встречавшимся мне русским. Скажу одно: когда он вышел в дверь, казалось, что точно так же он мог выйти в окно. Коммунистом он не был, утопистом – был, и утопия его намного безумней коммунизма. Он предложил, чтобы

1. *Честертон Г.К.* Великан. – В кн.: «Неожиданный Честертон». Рассказы. Эссе. Стихи. (Пер. с англ., сост., биограф, очерки и общ. ред. Н.Трауберг.) М., «Истина и жизнь», 2002, с. 266.

2. Цит. по: *Васильева Е.В.* Художественный мир романов Г.К.Честертона. Автореферат диссертации. http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-romanov-g-k-chestertona

3. *Честертон Г.К.* В защиту скелетов. – В кн.: «Неожиданный Честертон». Цит. изд., с. 121.

миром правили поэты»[4]. Теория Гумилева, предложившего корону Англии Честертону, не нашла поддержки у собеседника, но заставила задуматься о его словах, оставив в памяти образ странного русского гостя, увлеченного идеей избранности. Эта встреча окажется прологом к истории взаимоотношений христианского английского писателя и русской культуры, которой не была уготована легкая и веселая судьба в ближайшие десятилетия.

В 1913–1914 годах в России готовился к изданию перевод трактата «Ортодоксия» и отдельных глав из других работ Честертона, шли переговоры с писателем о подготовке предисловия для русского читателя. После 1917 года, разумеется, интерес к его философским и религиозным текстам исчезает, но популярность его романов и рассказов, как ни удивительно, возрастает. Видимо, созданный им художественный мир был настолько зримым и подвижным, ярким и свободным, что не мог оставить равнодушным поколение советских авангардистов 20-х годов. Честертон стал «своим среди чужих».

Советские художники, прежде всего режиссеры – в кино и театре, – приняли его, сделав чуть ли не своим учителем, даже убеждая себя, что они четко разграничивают достоинства его прозы и «реакционные» взгляды ее автора. Они нашли у Честертона веселую апологию игры и призыв отбросить стереотипы, что соответствовало духу искусства авангарда. Честертон работает с системой читательского восприятия, обучая в любых обстоятельствах видеть ясно и отчетливо, рассуждать здраво и непредвзято. «Свобода от предвзятых мнений очень важна для Честертона. Почти все видят условно, привычно, поверхностно, а он и его герой «как есть»[5]. Поиск нового зрения, неожиданного ракурса, умения увидеть предмет или явление как будто впервые увлекал советских и европейских кинорежиссеров 20-х. С желанием открыть выразительность визуального объекта, словно освещенного изнутри «волшебным лучом» камеры, связано появление и обоснование термина «фотогения» в начале десятилетия. Романы и рассказы Честертона приводят к мысли, что в этом писателе живет кинорежиссер, который четко выстраивает мизансцены и стремится разбудить зрительное и слуховое восприятие. Причем речь идет о самых разных аспектах этого понятия: от восприятия внешнего облика вещей, цвета, света, запаха и его связи с философским постижением мира до восприятия как проблемы интерпретации, строго обусловленной конкретной ситуацией.

Например, в рассказе «Гибель Пендрагонов» (1914) Честертон замечает: «Попробуйте положить птичье перо рядом с обломком коралла и каким-нибудь ископаемым, и любой скажет вам, что это музейный экспонат. Возьмем это же перо, присовокупим к нему искусственный цветок, яркую ленточку – обязательно вспомнятся украшения дамской шляпки. Но этого мало. Положите перо возле чернильницы, добавьте фолиант и стопку бумаги. Готово. Рабочий стол писателя»[6]. Этот пример отсылает также к принципу монтажа; в частности, похожий ход мысли

4. *Честертон Г.К.* Автобиография. http://predanie.ru/chesterton-gilbert- kiyt-chesterton- gilbert-keith/book/70796-avtobiografiya/#toc11

5. *Трауберг Н.* Проповеди и притчи Гилберта Кийта Честертона. Вступительная статья к т. 1 трехтомника Г.К.Честертона «Избранные произведения». М., «Художественная литература», 1990, с. 11.

6. *Честертон Г.К.* Мудрость отца Брауна. http://chesterton.velchel.ru/?cnt= 13&sub=0&part=7&page=8

лежит в основе «эффекта Кулешова», описанного в его ранних статьях и в книге «Искусство кино» (1928). Если один монтажный план поочередно склеить с тремя разными кусками, то смысл события каждый раз будет меняться, точнее, будет меняться его восприятие зрителем. При этом первый кадр – в эксперименте Кулешова лицо Мозжухина – оставался прежним, так же как перо в рассказе Честертона, что и позволило режиссеру убедиться в «величайшей силе» монтажа, который становится главным средством кинематографической выразительности в советских фильмах 20-х годов. Их авторы исследуют особенности психологии зрителя, чтобы осмыслить специфику кино; Честертон использует эти приемы для построения интриги, в которой скрыто и предупреждение читателю о ловушках обывательского восприятия, инерционного мышления.

Любопытно, что проблему восприятия смысла информации в зависимости от контекста в творчестве Честертона откроют в 60-е годы русские структуралисты, нашедшие в нем богатый материал для семиотического исследования. Так, Борис Успенский пояснял, что Честертон предвосхищает многие современные лингвистические работы, показывая, что воспринимаемая информация может отличаться от передаваемой, а знак приводит к разгадке его содержания, как происходит во многих рассказах об отце Брауне. Представители советской киношколы 20-х годов проблему знака и значения осваивали на практике – в пространстве экрана, задумываясь о связях и противоречиях этих категорий.

Однако стиль и приемы Честертона увлекали советских киноавангардистов и потому, что они, в отличие от европейских коллег, не противопоставляли кино литературе. Такой подход, в частности, был обусловлен влиянием на критику и кинопроцесс 20-х ленинградской формальной школы филологов. Борис Эйхенбаум в статье в журнале «Советский экран» писал, что «литература легче входит в кино, чем в театр. Театральная инсценировка не переводит литературу в другой план – мы остаемся в сфере произносимого и слышимого слова, потому что на нем завязана вся театральная система. […] Перевести литературу на язык кино – значит найти в киноречи аналогии стилевым принципам экранизируемого произведения. […] Казалось, что Гоголь (а тем более «Шинель») в кино невозможен, потому что у него все построено на слове. Но вот встал вопрос о гротеске, об игре вещами – и в «Шинели» нашли основу для построения аналогий»[7]. Стоит отметить, что сценаристом «Шинели», снятой Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом в 1926 году, был коллега Бориса Эйхенбаума Юрий Тынянов.

Нужно принимать во внимание и особое отношение русских художников к английской литературной традиции и ее отражение в экранном искусстве. Режиссеры осознавали, что поэтика литературных произведений помогает кинематографу открывать собственные законы, вспоминая пример Гриффита, нашедшего прием «параллельного монтажа»

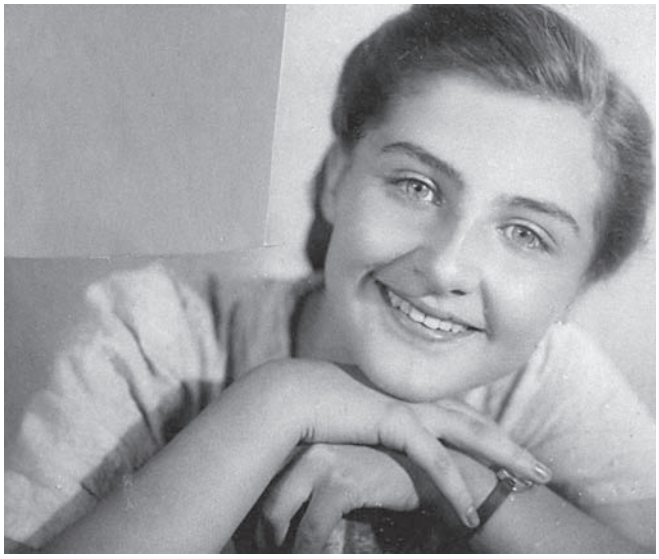
7. *Эйхенбаум Б.* Литература и кино. См.: «История отечественного кино. Хрестоматия». М., 2011, с. 139, 140, 141.

Григорий Козинцев и Леонид Трауберг

и «крупного плана» у автора «Дэвида Копперфилда». Честертон, написавший, по мнению критиков, лучшую монографию о Диккенсе и получивший в Англии статус проводника и толкователя его произведений, уже через своего героя был связан с «седьмым искусством». Однако есть и прямые связи: в текстах Честертона можно найти множество примеров, отсылающих к жанровым структурам раннего немого кино – фильмам-погоням и трюковым.

Читатели пытались разгадать тайну невероятной погони и буффонады, описанной в «Человеке, который был Четвергом», в рассказах «Сапфировый крест» и «Летучие звезды», в романах «Шар и крест» и «Перелетный кабак»… Авантюрному жанру в кино трудно было найти лучший образец для подражания и источник вдохновения, чем произведения английского писателя, чья молодость совпала с детством кинематографа. Несерьезность тона, занимательность и образность стиля превращали литературные тексты в захватывающий кинофильм, от которого невозможно оторваться. Ясно было, что ткань этой прозы обладает каким-то загадочным свойством, полезным для экрана, элементом, насыщающим кровь фильма кислородом, витамином кино. Действие в этих историях развивается непрерывно, причудливо, стремительно; ситуации фантастичны, иногда абсурдны и одновременно удивительно достоверны. С другой стороны, проза Честертона – абсолютно целостный и самостоятельный феномен, который чрезвычайно трудно перенести в другую художественную плоскость, вывести из своей эстетической системы. «Все сеннетовские погони – мелочь по сравнению с финальной погоней в романе, где кэбы несутся за пожарной машиной, потом за слоном, потом за воздушным шаром»[8], – писал Леонид Трауберг. Однако, если приглядеться внимательнее, обнаружишь, что повествование Честертона скорее соответствует не трюковой, а зрелой или высокой комедии,

8. *Трауберг Л.* Мир наизнанку. М., «Искусство», 1984, с. 363.



Наталья Трауберг, 1944

сочетая в равных долях действие и рефлексию, причем одно всегда пронизывает другое.

Эксцентрики в погоне за Честертоном

Между тем советские кинорежиссеры поколения 20-х увидели в творчестве Честертона прежде всего идеальный образец эксцентризма. Не случайно его делают своим знаменем фэксы, одним из лидеров которых был Леонид Трауберг. Молодые режиссеры провозглашают «курс на Честертона», выпуская манифест «Эксцентризм» (1922), сочиняя на сцене «Женитьбу» (1922) и «Внешторг на Эйфелевой башне» (1923). В этот момент – в 1923 году – выходит анонимный перевод романа «Человек, который был Четвергом» в петроградском издательстве «Третья стража» с обложкой Николая Акимова и предисловием Трауберга. И хотя в манифесте имя Честертона не упоминается, но в статье о «Четверге» роман описан как образец «урбанизма» и «американизма», что соответствовало программе фэксов.

Понятие «эксцентрика» для тех, кто начинал в 20-е, было синонимом свободы, революции в искусстве, символом разрыва с академической традицией. В своем манифесте фэксы выражали протест против любых авторитетов, призывая перевернуть все прежние представления вверх ногами. Фабрику эксцентрического актера создали юные режиссеры, приехавшие в Петроград из Киева и Одессы и утверждающие свою связь с футуристами. Козинцеву в год написания манифеста было семнадцать, Траубергу двадцать.

ВЧЕРА – уютные кабинеты. Лысые лбы. Соображали, решали, думали.

СЕГОДНЯ – сигнал. К машинам! Ремни, цепи, колеса, руки, ноги, электричество.

ВЧЕРА – культура Европы.

СЕГОДНЯ – техника Америки […]
ВЧЕРА – Салоны. Поклоны. Бароны.
СЕГОДНЯ – Крики газетчиков, скандалы, палка полисмена, шум, крик, топот, бег[9].

Фэксы подавали «свисток режиссеру» – «максимум выдумки, рекорд изобретательности, турбина ритмов» – сигнал учиться у тех, кто владел искусством переворачивать мир вверх ногами, открывать фантастический угол зрения, бросать вызов обыденности. Спустя много лет Леонид Трауберг, размышляя в книге «Мир наизнанку» о времени первой половины 20-х, будет пытаться выявить «генеалогию» эксцентризма. Он назовет имена трех английских писателей, повлиявших на его художественное мышление: Льюис Кэрролл, Чарлз Диккенс и Гилберт К. Честертон.

Папа Вильям, – сказал любопытный малыш, –
Голова твоя белого цвета,
Между тем ты всегда вверх ногами стоишь.
Как ты думаешь, правильно это?

Цитируя стихотворение «Папа Вильям», образец поэтического нонсенса, Трауберг исследует природу комического, связывая поэтику «Алисы в Стране чудес» с традицией американского кинематографа 10–20-х годов, заявляя, что «знамя Алисы приняли Чаплин, Китон и отчасти Ллойд»[10]. Характерно, что о восприятии американской комедии через английскую традицию было сказано уже в 80-е годы, тогда как в 20-е сильнее было желание бунта и противопоставления «нового» «старому». И все же эти воспоминания открывают подводную часть айсберга эксцентризма фэксов. Леонид Трауберг, в частности, рассказывал о том впечатлении, которое произвел на него первый прочитанный им рассказ Честертона – «Человек-невидимка», где преступником оказывается почтальон, привычный и незамечаемый персонаж повседневности. Сюжет, который «учит видеть и то, чего не ждешь»[11], разрушал клише восприятия и ви́дения и обучал навыкам, необходимым режиссеру, – умению все замечать. Острота зрения патера Брауна – то, что невозможно утаить, это свойство как яркое излучение света, прорезающего любой покров, как алмазные подвески, которыми был увешан Фламбо, взобравшийся на верхушку дерева в «Летучих звездах». По выражению Н.Л.Трауберг, Честертон понял то, что «позже у нас Шкловский назвал остранением»[12]. Действительно, идеи теоретиков формальной филологической школы близки эстетическим принципам Честертона, но методы и устремления фэксов, воплощавших эти тезисы на практике, противоположны целям его прозы. Ни эпатажная клоунада и дух нигилизма манифеста Козинцева и Трауберга, ни мрачный гротеск их «Шинели» с оттенком киноэкспрессионизма никак не соотносятся с художественным миром, в котором шутники и поэты пытаются исцелить от уныния и злобы. Но фэксы этого не замечали, выбрав Честертона прежде всего за то,

9. Манифест ФЭКС (фрагменты). См.: «История отечественного кино. Хрестоматия». Цит. изд., с. 113.

10. *Трауберг Л.* Мир наизнанку. Цит. изд., с. 361.

11. *Трауберг Н.* Проповеди и притчи Гилберта Кийта Честертона. Цит. изд., с. 11.

12. *Трауберг Н.* Честертон – биограф и историк. http://trauberg.com/texts/g-k-chesterton-biograf-i-istorik/

что он воплощал близкий им идеал автора, который был назван в манифесте «изобретатель-выдумщик».

Более проницательным оказался Корней Чуковский (а Честертоном в 20-е годы интересовались не только кинематографисты, но и писатели[13]), который в предисловии к своему переводу романа «Жив человек» (1924) называет его автора, как и его героя – Инносента Смита, «симулятором революционного пафоса», играющим в бунтовщика и ниспровергателя догматов. Считая своим долгом разоблачить в Честертоне псевдофутуриста и защитника мещанского уклада, критик заканчивает статью победоносным гимном «идейному врагу». «Здесь органический порок Честертона, парализующий его влияние на русского читателя. Но *внешних*, чисто литературных достоинств у него великое множество: подвижный, непоседливый, диалектический ум; горячий темперамент сангвиника; ошеломительная эксцентричность сюжетов; универсальная эрудиция; богатый и разнообразный словарь, – все качества большого писателя»[14]. И дальше он перечисляет труды Честертона, подчеркивая «его непреходящее значение» и отмечая, что «как эссеист он не имеет себе равных в современной английской словесности»[15].

И все же в сознании массового читателя и зрителя эпохи нэпа образ этого англичанина и его персонажей был связан с апологией веселого мятежа, разрушающего любые правила и оправдывающего любые средства, вполне в духе манифеста «Эксцентризм». Такая трактовка закрепилась прежде всего благодаря спектаклю «Человек, который был Четвергом» Александра Таирова, представленного на сцене Камерного театра в декабре 1923 года. Такой же портрет рисует А.Луначарский, назвавший несколько лет спустя Честертона в предисловии к книге «Человек, который слишком много знал» (1926) «анархиствующим английским писателем», которого русский читатель знает «по переделанному Камерным театром в комедию роману «Человек, который был Четвергом»[16]. Главной находкой спектакля были новаторские декорации Александра Веснина, в которых воплотилась эстетика раннего конструктивизма. Сценография – макет города с движущимися лифтами – во многом была подсказана текстом романа с образом пространства, пронизанного непрерывным движением как по горизонтали, так и по вертикали. Почти все остальное было взято из «переделанного» произведения – инсценировки С.Кржижановского. Декорации Веснина, использующего каркасные конструкции, консоли, движущиеся тротуары, подъемные мостовые, переходы, вращающиеся колеса, создавали четырехэтажную архитектурную композицию с множеством потайных ходов и удивительных приспособлений. По замыслу Таирова, эта сложная установка воплощала главную тему спектакля – «обобщающий образ большого капиталистического города с его узурпаторской силой – город, который держит в своих клещах человека, превращая его в машину»[17]. Отметим, что Таиров не идеализировал машинизированный быт, не восхищался сравнением человека с машиной, в отличие

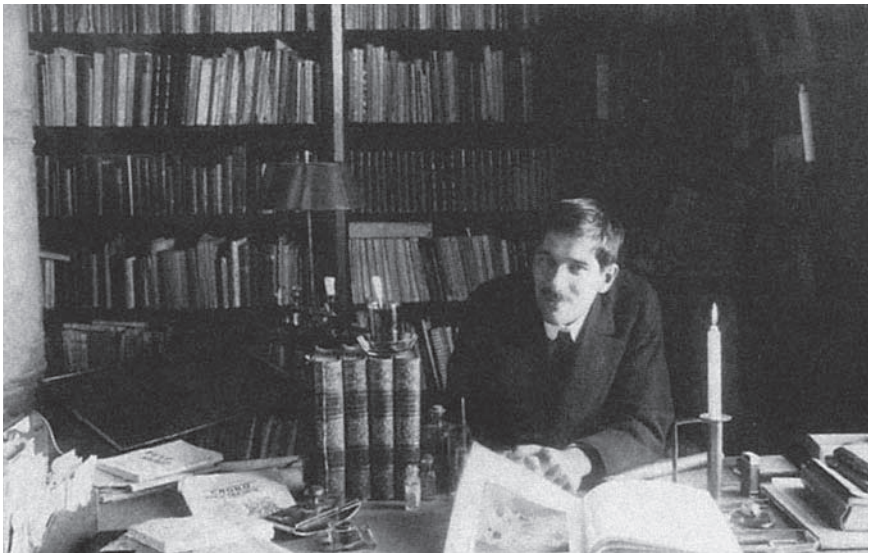
13. В этот период были изданы почти все его романы и рассказы, а также биография «Диккенс». Его переводили К.Чуковский, Н.Чуковский, В.Стенич, М.Зенкевич, И.Карнаухова.

14. *Чуковский К.* Предисловие к роману Гильберта Честертона «Жив человек». М., Л., 1924. http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/predislovie-k-knige-gilberta-chestertona-zhiv-chelovek

15. Там же. И именно Чуковский пишет, что «все современное поколение английских читателей ощущает Диккенса по Честертону».

16. *Луначарский А.В.* Предисловие к книге Дж. Честертона «Человек, который слишком много знал». http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-5/predislovie-k-knige-dz-cestertona-celovek-kotoryj-sliskom-mnogo-znal

17. Цит. по: *Маликова М.* Скетч по кошмару Честертона и культурная ситуация нэпа. М., «НЛО», 2006, № 78. http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/mm2.html



Корней Чуковский

от многих своих современников, а его «образ капиталистического города» бессознательно отражал лихорадочную атмосферу пореволюционного времени, эпохи нэпа. «Преступление, алчность, жестокость, нищета, эксплуатация, безнадежность глядели сквозь сеть прутьев и темноту провалов»[18], – писал Абрам Эфрос. То же самое впоследствии раскроется в изобразительном рисунке фильма «Шинель» Г.Козинцева и Л.Трауберга: события «Невского проспекта» и «Шинели», связанные в единый сюжет, сегодня воспринимаются на экране как отражение криминального уклада современного города, передающего образ кошмарного сна и больных галлюцинаций.

«Кино-скетчу-ревю» Таирова, фиксировавшему социальный климат эпохи, финал романа Честертона, в котором страх таял и зловещие образы лопались как мыльный пузырь, не годился. Авторы инсценировки решили переписать текст, утвердив победу анархиста Грегори, который сообщает Сайму, что, пока переодетые сыщики Скотланд-Ярда гонялись друг за другом, террористы выполнили свой план. Таким образом, вся эта фантасмагория придумана, чтобы отвлечь внимание от настоящего преступления. Зрителю оставалось отдать должное ловкости и фантазии анархистов, сумевших обвести вокруг пальца не только лондонскую полицию, но и такого умного и благородного человека, как протагонист романа Габриель Сайм.

Сохранилось свидетельство и самого Честертона, который знал об этой постановке, успешно участвовавшей в зарубежных гастролях. «Большевики наделали много глупостей – но самая странная глупость, о какой мне довелось слышать, – это то, что они попытались превратить эту романтическую антианархистскую историю в анархистскую пьесу. Только Богу известно, что они на самом деле сделали – помимо того, что очевидно придали моей истории смысл, противоположный тому, что в ней заложен. Возможно, они решили, что увидеть полицейского

18. Там же.

смешным – значит считать полицию бессмысленной. Возможно, они скажут, что видеть смешное в Дон Кихоте – значит считать рыцарство бессмысленным, иными словами, это варвары, которые еще не научились смеяться»[19].

В романе «Человек, который был Четвергом» юмор, с помощью которого автор борется с анархией, хаосом и террором, – это Божий дар, которым наделено все мироздание. Это сила, побеждающая страх, недоверие, дарующая радость, приглашающая к игре. В погоне за Воскресеньем – председателем клуба анархистов, постепенно проявляющим все большую мощь и сверхъестественные способности, оседлавшим слона, Сайм в какой-то момент чувствует, что эта фантастическая сила не может быть злой. Он вдруг понимает это, заметив в зоосаде краем глаза клетки с необычными птицами. «Еще ему запал в память клюворог – огромный желтый клюв, к которому прикреплена небольшая птица. Все эти создания усиливали странное, очень живое чувство: ему казалось, что природа непрестанно и непонятно шутит»[20]. Умение в привычном и повседневном замечать смешное – это способность видеть непредвзято, по-настоящему, как ребенок, постоянно ощущая тайну и новизну мироздания.

Если в романе жанровый подзаголовок «Страшный сон» просто открывает условность приема и срывание масок происходит на протяжении всего действия, так что вскоре читатель узнает, что сон только казался страшным, становясь просто таинственным, то в «Скетче по кошмару Честертона» Таирова страшный сон настоящий – с ужасным, безысходным финалом, и он не может быть другим, ведь в страшный сон превратилась сама действительность. Просто люди не осознают этого, как это часто бывает во сне.

Показательно, что советских эксцентриков, которым были ближе литературная традиция Гофмана и кинематограф немецкого экспрессионизма, притягивали веселые, остроумные, разрушающие фальшь и двусмысленность, хмарь и скуку, утверждающие торжество разума сюжеты Честертона. Возможно, это происходило благодаря инстинкту самосохранения, заставляющему больной организм сражаться с недугом, искать целебное средство.

Попытка диалога

Леонид Трауберг, оценивая творческие эксперименты фэксов много десятилетий спустя, писал: «Чтобы быть эксцентричным, надо прежде всего знать, где находится центр. Этого мы не знали. Наши современники – Маяковский, Эйзенштейн, Довженко – знали. Поэтому нам не равняться с ними. Они сами были центр, а мы на орбите». Нужно отметить, что Сергей Эйзенштейн, который был в центре авангарда, внимательнее других относился к личности и творчеству Честертона. Казалось бы, что общего между художником с язвительным, скептичным умом, исследующим природу насилия, погружая в его стихию зрителя, режиссером, взявшим на себя роль аэда Октября,

19. Там же.

20. *Честертон Г.К.* Человек, который был Четвергом. См. цит. изд.: *Честертон Г.К.* Избранные произведения в трех томах, т. 1, с. 244.

и – христианским писателем, по словам близких, рассердившимся только два раза в жизни и названным папой Пием XI «защитником веры»? И все же Честертон не меньше, чем Эйзенштейн, размышлял о насилии, но совершенно иначе, находясь как бы с другой стороны: его герой патер Браун знаком с такими видами зла, что преступник Фламбо хватается за голову: «А об этом-то откуда вы знаете?» «Приходят – рассказывают», – отвечает священник, напоминая о таинстве исповеди. Автор философских антиутопий, борясь с эстетизацией жестокости, утверждал, что «настоящий писатель умеет рассказать о зле, не погружая в него читателя». Эйзенштейн, наоборот, часто использовал приемы, оказывающие на публику сокрушительное воздействие, изучал принципы управления психикой зрителя. На чем же основан глубокий интерес Эйзенштейна к Честертону?

Сергей Эйзенштейн был собирателем идей, его мысль все время находилась в поиске аналогий, и этот причудливый, извилистый, таинственный маршрут часто оказывался важнее конечной цели. Режиссер развивал замысел будущего фильма, анализировал свой или чужой творческий метод, прибегая к примерам из разных областей искусства и науки, разных национальных культур. Чужих культур нет, есть общий дом с множеством комнат, наполненных бесценными вещами. И он гулял по нему, как по собственной «лавке древностей». Полет фантазии и огонь теории для него были явлениями одного порядка, ведь то и другое связано с приключением мысли; он знал, что законченный фильм редко способен вместить всю полноту замысла. И естественным состоянием художника такого склада был «внутренний» диалог, в котором шлифуется мысль[21].

Если искать общие черты между Честертоном и Эйзенштейном, то бросается в глаза, что обоих интересует решительно все или почти все. Однако разница их типов рассуждений в том, что в одном случае они приводят к нравственным выводам, а в другом – в основном к структурным и эстетическим. Эйзенштейн пытается открыть общие закономерности искусства, как законы физики или химии, исследуя строение вещей. Честертон выражает представление о мире как о Творении, в котором все пронизано скрытым смыслом, не умещающимся в рамки логического анализа. «Вы поймете меня, когда поймете звезды», – предупреждает сыщиков Воскресенье в романе «Человек, который был Четвергом».

Для Эйзенштейна, восхищавшегося Киплингом и Диккенсом, Честертон становится любимым «собеседником», на которого он многократно ссылается в своих работах, в частности, потому что этот писатель – современник, обладающий близкими качествами, например любовью к парадоксам и неиссякаемой фантазией. В шеститомном собрании сочинений Эйзенштейна Честертон упоминается чаще, чем многие другие писатели. Режиссер вводит идеи западного искусства в круг размышлений российской культуры. В программной статье «Диккенс, Гриффит и мы» (1942) акцент сделан на соединительном

21. Словно по иронии судьбы, именно Эйзенштейн впервые в истории кино дает обоснование понятию «внутренний монолог», планируя использовать эту структуру в построении фильма «Американская трагедия», который не был осуществлен.

Сергей Эйзенштейн

союзе. Эйзенштейну особенно близко стремление Гриффита разгадать, что пленяет читателей в романах Диккенса. Расследование приводит к открытиям в области киноязыка: например, применение в экранном повествовании приема pars pro toto или принципа параллельного построения. Творчество Честертона, по всей видимости, тоже служит Эйзенштейну материалом, от которого можно оттолкнуться в разработке grundproblem – магистральной проблемы его исследований, связанной с разгадкой тайны «аттракционности» (силы воздействия) искусства. Один из таких механизмов – оригинальные «монтажные конструкции», возникающие в тексте. Режиссер размышляет о том, что «выбор кадров изображенного события и монтажная сборка их в целую картину у каждого из свидетелей, дающих показания, окажется не только своей, отличной от других, но часто противоречащей им»[22]. Он отмечает, что на этом строится рассказ Честертона «Парадоксы мистера Понда», где из фразы одного героя «каждая женщина выслушала свою монтажную концепцию. И эти три концепции определялись тем, какой и которой частью его фразы аффективно была задета та или иная женщина»[23].

Возникает впечатление, что режиссеру нравится вспоминать имя английского писателя даже тогда, когда он не разделяет его отношение к какому-либо явлению (например, к движению суфражисток). Эйзенштейн в «Мемуарах» обращается за помощью к Честертону, чтобы точнее рассказать о себе. «Честертона как-то приглашали прочесть реферат. «О чем мне читать?» – спросил он. «О чем хотите, хотя бы о зонтиках». […] Честертон строит свой реферат на расширяющейся картине волос, прикрывающих мысли, на шляпах, прикрывающих волосы, зонтиках, покрывающих все. Так иногда видятся мои комнаты. Шаг за шагом, комната за комнатой начинают обвиваться книжным обручем»[24]. Через это сравнение режиссер подступает к своему

22. *Эйзенштейн С.* Монтаж в кинематографе сменяющейся точки съемки. http://reftop.ru/sergej-ejzenshtejn-psihologicheskie.html?page=7

23. Там же.

24. *Эйзенштейн С.* Мемуары. См.: *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. М., 1964, т. 1, с. 274.

автопортрету и описанию образа дома. Словно разрушая стереотип восприятия самого себя, Эйзенштейн, вспоминая о детстве, обращается к герою любимого Честертоном Диккенса. «Кто видит себя д'Артаньяном, кто видит себя Альфредом де Мюссе. Когда я смотрю на себя […] совсем один на один, я сам себе рисуюсь более всего Давидом Копперфилдом. Хрупким, худеньким, маленьким, беззащитным. И очень застенчивым»[25]. Вот зеркало, в которое смотрится Эйзенштейн: Копперфилд становится отражением мальчика из Риги. Один из самых загадочных парадоксов, дающий ключ к разгадке параллели Эйзенштейн – Честертон и отчасти всей судьбы кинорежиссера. Не желая чувствовать себя беззащитным, примеривший на себя роль главного официального советского кинематографиста, он ощущает внутреннюю раздвоенность и попадает в ловушку. Здесь истоки двойственности личности Эйзенштейна: стремление к эпическому размаху и интерес к викторианской Англии и камерному миру библиофила. Сочетание борца и книголюба. В письме Максиму Штрауху в мае 1931 года режиссер писал: «Ты да Пера, пожалуй, единственные, которые знают, что я вовсе не только «броненосец» […]. Нежнейший мой двойник сочится кровью ежечасно, и приходится очень завинчивать броню, чтобы… не развинтиться!»[26]

Эти особенности объясняют интерес режиссера к патеру Брауну. Например, в зарисовке о Гражданской войне в «Мемуарах» появляется ассоциация, связанная с городским пейзажем: «И маленькая фигурка в черном – что-то вроде честертоновского патера Брауна, углубленная в чтение посреди всеобщей военной суеты свежезанятого западного города»[27]. Описывая на экране сокрушительную силу народных масс и «величие» вождей, Эйзенштейн каким-то необъяснимым чутьем ощущал и значение «маленького мира», подсказанное ему любимыми англичанами, и в частности Честертоном. И это противоречие неизбежно должно было привести к внутренней драме и внутреннему выбору. Да и внешнее пространство в период работы над «Мемуарами» (1946) неумолимо сужалось.

Детектив

Знакомство Эйзенштейна с эксцентричным и кротким священником-сыщиком состоялось в первую очередь благодаря увлечению жанром детектива. Образ отважного интеллектуала, разгадывающего способ мышления преступника, рифмовался в работах кинематографиста с деятельностью ученого, разгадывающего *метод* работы художника. «Детективная техника» и литературные герои часто помогали найти решение: «И в большей степени, конечно, патер Браун – этот маленький простодушный священник, хранящий в душе своей сотни чудовищных злодеяний, поверенных ему во время исповеди закоренелыми преступниками»[28]. В «Неравнодушной природе» Эйзенштейн размышляет об особенностях метода композиторской работы Сергея Прокофьева в форме почти детективного расследования, олицетворяя

25. Там же, с. 32.

26. Цит. по: *Клейман Н.* Мемуары Эйзенштейна. Система координат. https://litlife. club/br/?b=235335&p=1

27. *Эйзенштейн С.* Мемуары. Цит. изд., с. 62.

28. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. Цит. изд., т. 3, с. 381.

себя самого с сыщиком. Автор пишет о звукозрительной «вязи», которая соответствует кладке каменщиков и enjambement в стихосложении. По словам режиссера, им движет «настойчивое любопытство», страстное желание понять, как можно так легко уловить настроение сцены и создать точный музыкальный эквивалент. Примечательно, что кинорежиссер ищет общие принципы построения поэтического произведения в любом виде искусства: в живописи, в кино, в музыке… Он, так же как частный детектив, пытается проникнуть в ход мыслей и чувств своего героя, пробраться в его лабораторию, чтобы открыть «сродство» методов.

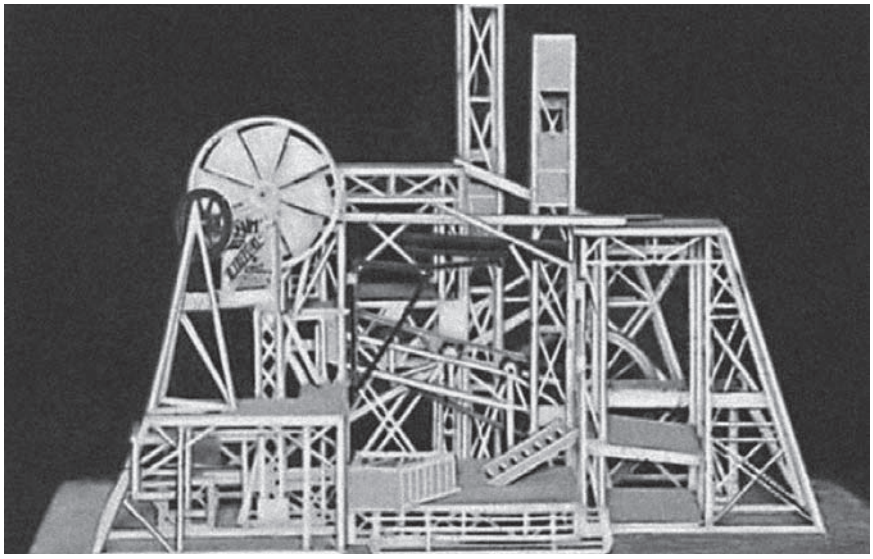
Эйзенштейн не мог не обратить внимания на эссе Честертона «В защиту детективного рассказа». Апология этого жанра, пожалуй, самая явная параллель между Честертоном и Эйзенштейном. Эйзенштейн посвятил «самому действенному жанру литературы» статью «О детективе», написанную для незаконченной книги «Метод». Публикатор этих материалов киновед Александр Трошин в предисловии к тексту выделяет центральный тезис режиссера – «мысль о том, что детективная схема, идеальная по «воздействественности» и питающая сложные сюжеты, воспроизводит исторический путь человеческого сознания»[29]. Эта идея, отражающая тягу Эйзенштейна к глобальным обобщениям, обозначает масштаб темы и значительность роли, которая предназначается детективу. Он воздействует так сильно, по мнению режиссера, потому, что словно отражает процесс взросления человека – переход от пралогического чувственного мышления ребенка к логическому мышлению взрослого – и таким образом становится романом про нас самих. Кажется, что для подтверждения своей гипотезы автор переходит от теоретических рассуждений к заметкам личного характера – почти дневниковым записям.

Он описывает место и обстановку, в которой создается этот текст, – эвакуация в Алма-Ате, – набрасывая натюрморт: облик своего письменного стола, заваленного не только сценарными разработками и рисунками к «Ивану Грозному», но и деталями его собственной одежды и даже предметами со следами поспешных завтраков. Эйзенштейн рассказывает, что, увидев утром несколько листов писчей бумаги, с одной стороны испачканных жирными пятнами, он схватил ножницы и отстриг поврежденные уголки. И в этот момент увидел, что бумага со срезанными углами приобретает неправильную форму. («A wrong Shape», как сказали бы в Англии. Стой! Но ведь «The Wrong Shape» – «Неправильная форма» – это название одного из рассказов Честертона о патере Брауне!)»[30] Это возглас – своего рода «Эврика!», – удостоверяющий почти прямую связь между искусством и жизнью, от обратного доказывающий присутствие литературного детектива в повседневности. Далее Эйзенштейн подробно анализирует честертоновский рассказ, показывая, как «в читателе происходит сдвиг в сторону чтения явлений по образу предметов и представлений, сопутствующих их форме, их виду, а не содержанию и назначению»[31]. Именно благодаря

29. *Трошин А.* Вступление. См.: *Эйзенштейн С.* О детективе. http://mognovse.ru/dix-avtobiograficheskih-zapiskah.html

30. *Эйзенштейн С.* О детективе. http://mognovse.ru/dix-avtobiograficheskih-zapiskah.html

31. Там же.



Александр Веснин. Модель декорации к спектаклю Александра Таирова «Человек, который был Четвергом»

этому этапу возможен последующий переход в область высоких размышлений с проводником – проницательным и мудрым сыщиком. Этот рассказ не случайно привлек внимание Эйзенштейна, ведь в нем разгадка преступления происходит через «эстетическое» – форму бумаги, на которой была написана фальшивая, как выяснится в ходе расследования, предсмертная записка. Однако его интересует и другое – то, что «Честертон еще всегда сохраняет за рассказом привкус притчи, т.е. некоторую тень сомнения в том, что, несмотря на все «простое» изъяснение отвлеченной божественной стороны своих рассказов, таинственная сила божества все же есть»[32]. Конечно, режиссер вскоре переводит эту тему в ироническую сферу, но невольно демонстрирует попытку понять и осмыслить слой, относящийся к метафизической и религиозной стороне художественного мышления писателя.

Увлечение жанром детектива было общим для поколения советских кинематографистов 20-х годов. «В Советской России детектив стал не просто жанром – он нес дыхание больших городов и казался воплощением технократической цивилизации. Поэтому совсем не «элитарный» жанр романтизировали авангардисты и новаторы. […] Кинодетектив, считавшийся серийным и стандартным, представал на современном экране изделием изысканным и «штучным». Его снимали мастера первого ряда, которые не столько отдавались во власть детектива, сколько любовались киномиром, киномифом…»[33], – писали авторы Новейшей энциклопедии отечественного кино Е.Грачева, А.Гусев и О.Ковалов.

Лев Кулешов, Абрам Роом, фэксы не раз использовали детективную фабулу. В этом жанре было все, что соответствовало вкусам и принципам советской киношколы 20-х: динамика, съемка на натуре, монтажное мышление, ориентация на ракурсные решения, авантюрный сюжет. Можно вспомнить сцены из фильмов «Проект инженера Прайта» и «Луч смерти» Льва Кулешова, «Мисс Менд» Федора

32. Там же.

33. *Грачева Е., Гусев А., Ковалов О.* Детектив в советском кино. Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. СПб., 2004, т. VII. http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=65

Сцена из спектакля Александра Таирова «Человек, который был Четвергом»

Оцепа, «Похождения Октябрины» и «Шинель» Григория Козинцева и Леонида Трауберга… И молодой Эйзенштейн, испытывая выразительность «детективных фабул», ввел в сюжет «Стачки» мотив сыщиков, подкарауливающих ночью под дождем главаря рабочего движения. А в одном из первых эпизодов появляется «говорящий» кадр с узнаваемым профилем с трубкой и кепи с двойным козырьком в большом круге света.

Эта тема также нашла отражение в советской графике и искусстве плаката. В 1922 году в журнале «Кино-фот» Александр Родченко публикует коллаж «Детектив», а стилистика киноплакатов тех лет часто отсылала к атрибутам и костюму сыщика и преступника. Художники нередко превращали изобразительный сюжет в ребус, сложную головоломку с тайным шифром. Да и манифест фэксов и их ранние театральные работы были пронизаны отсылками к этому занимательному и популярному жанру. Честертона они воспринимали отчасти сквозь эту призму – как автора искусной модели современного детектива.

Истоки интереса советских режиссеров к жанру детектива нужно искать в художественном процессе предыдущих десятилетий – в популярности в России книжных выпусков о приключениях Ната Пинкертона (начиная с 1905 года) и серии романов «Фантомас» Пьера Сувестра и Марселя Аллена. В советской критике появляется термин «пинкертоновщина», который применялся, в частности, к спектаклю «Человек, который был Четвергом» Александра Таирова; это своего рода ориентир, с поправкой на советскую идеологию воплощавший социальный заказ эпохи. Именно поэтому в литературе тех лет не удалось создать ничего подобного образцам классического детектива.

В 30-е годы, когда формализм оказывается под запретом, экран заполняют фильмы о шпионах и диверсантах. Жанровая природа детектива стирается каноном соцреалистического пропагандистского

фильма, призывающего разоблачать «врагов народа». На рубеже 20–30-х годов начинается кампания против приключенческой литературы: государство решило внести свои коррективы в воспитание детей, осознав для себя опасность фантазии и силы воображения. В 1930 году Александру Грину ставят в вину то, что он «не сливается с эпохой», вводится ограничение на издание его книг. Романтика не нужна советской литературе, как и эксцентрика. Эти игры в детство уже ни к чему.

Госмонополизация кинопроизводства в начале 30-х приводит к отказу от художественных экспериментов и установке на общедоступное повествовательное искусство с опорой на характерного актера. Козинцев и Трауберг в 1934 году снимают «Юность Максима». В 1932-м в СССР из заграничных поездок возвращается Эйзенштейн, который отчетливо понимает, что попал в другую эпоху.

Казалось бы, закономерно, что, приехав в 1929 году в Англию, Эйзенштейн встречается не с Честертоном, а с социалистом Бернардом Шоу, как диктовал статус официального советского кинематографиста. Снова знак «двойной жизни» – впрочем, с Честертоном можно продолжать вести виртуальный диалог, о котором, правда, собеседник не догадывается. Если вообразить, что вдруг появилась бы возможность их реального разговора, то, вероятно, он был бы похож на спор Макиэна и Тернбулла из романа «Шар и крест» (1909), ставших в итоге друзьями. Кстати, считается, что прототипом Тернбулла, редактора газеты «Атеист», был Бернард Шоу, с симпатией относившийся к Советской России. Вовсе не случайно, что это единственный роман Честертона, не изданный в России в 20-е годы: слишком проницательно в нем описано то, что Честертон в 1909 году не мог знать, а только предвидел: настоящее и будущее советского режима.

Во второй половине 30-х годов кажется, что все население страны оказалось за оградой больничного сада из «Шара и креста» под охраной бдительных санитаров, прячущих за пазухой огнестрельное оружие и действующих от имени порядка. Жестокость, которую, казалось, так легко можно было оправдать и даже эстетизировать на экране, проникает в нижние и озоновые слои атмосферы, почти лишая возможности дышать. Ощущение неизбежности трагического финала появляется у многих мастеров поколения 20-х годов. Эстет и философ Эйзенштейн, возможно, чувствует это наиболее остро, даже получив от заказчика «похвальную грамоту» за картину «Александр Невский». Но именно процесс работы над «Иваном Грозным» приводит его к осознанию непреодолимого противоречия между авторской свободой и тоталитарной идеологией.

Известно, что замысел фильма начинался со сцены исповеди и покаяния Ивана перед фреской Страшного суда в Успенском соборе, вошедшей во вторую серию и вызвавшей, как и некоторые другие эпизоды, гнев Сталина. Подготовка третьей серии окончательно показала невозможность совместить авторскую концепцию «одинокого государя» и «поверженного духа» с моделью, которая могла быть одобрена

главным цензором. Наум Клейман отмечал, что в финале фильма Эйзенштейн не только обличает, но и жалеет своего героя. «Такое отношение Художника к Великому Грешнику могло уже во второй серии больно задеть Верховного Заказчика. […] Гнев Сталина вызвал мотив сомнений и покаяний Ивана не потому, что он сам, вероятно, был лишен мук совести: диктатор увидел неизбежность этих мук – постольку, поскольку самодержец есть человек. Запрещая вторую серию «Грозного», он, несомненно, чувствовал, что Эйзенштейн вышел из плоскости предписанного отношения Художника к Властителю – вообще вышел из ему, Сталину, подвластной эпохи»[34]. И поэтому финал биографии Эйзенштейна, ушедшего из жизни в 1948 году в разгар работы над третьей серией «Ивана Грозного», подобен финалу притчи, напоминающей о творчестве Честертона.

Продолжение следует, или Возвращение Дон Кихота

В конце 40-х годов начинается новый этап в «русской биографии» Честертона, подготовивший решительный поворот темы. В этот момент взрослеет поколение, которое заявит о себе в эпоху оттепели, когда книги английского писателя вернутся к русскому читателю через самиздат. И воспринимать его будут уже иначе – не только как эксцентрика и либерального писателя. Примечательно, что эта просветительская миссия выпала тем, кто был лично связан с людьми советского киноавангарда 20-х годов.

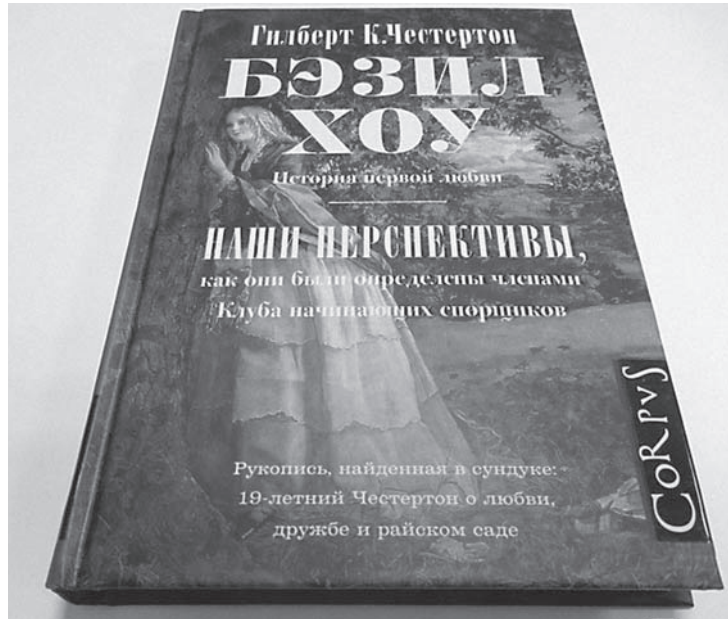
Дочь режиссера Леонида Трауберга вспоминала, что, когда ей было шестнадцать лет, она «полистала отцовскую книгу про Брауна» и ей «очень понравилась смесь уюта и удивительной свободы»[35]. В годы эвакуации в Алма-Ате она присутствовала на съемках «Ивана Грозного» Сергея Эйзенштейна, который собирался снимать ее в роли юной Анастасии. Наталья Леонидовна рассказывала, что автор картины, с которым дружили ее родители, пугал ее, приглашая на страшные съемки с опричниками, с патриархом, зная, что она человек верующий. Она сравнивала мироощущение советских художников 20-х с отроческим возрастом, полагая, что «никто из режиссеров этого поколения, кроме Эйзенштейна, не вышел из подросткового возраста»[36], то есть они «не ведали, что творили, любуясь культом самодовольной силы». А Эйзенштейн? «Я не знаю. Это для меня огромная тайна. Я думаю, что он такой ортеговский человек, что ради искусства он был готов на все. […] Я очень любила Сергея Михайловича, была очарована им. Когда мне было пятнадцать лет, мы играли, будто бы он хочет на мне жениться. Он разыгрывал меня, смеялся, что я такая ненормальная девица, ему это нравилось. Он был очень умным человеком, очень глубоким, он спасал людей – во время войны мальчиков на массовках он держал столько, сколько мог, чтобы они не оказались на фронте»[37]. Наталья Трауберг подтверждала, что Эйзенштейна глубоко интересовало творчество Честертона: она успела с ним поговорить об этом уже в Москве в 1945 году. Вспоминая свое впечатление об их последних

34. *Клейман Н.* Формула финала. М., «Эйзенштейн-центр», 2004, с. 82.

35. *Трауберг Н.* Секрет жизни в смехе и смирении. http://www.pravmir.ru/gilbert-chesterton-sekret-zhizni-v-smexe-i-smirenii-intervyu-s-n-l-trauberg/

36. *Трауберг Н.* «Притча легко совпадает с действительностью». Беседу ведет Н.Баландина. – «Искусство кино», 2007, № 7.

37. Там же.



встречах, она говорила, что он выглядел «несчастливым и очень несоветским человеком».

Эпоха, из которой уходит Эйзенштейн, не только не поощряет увлечение западной культурой, но и наказывает за эрудицию. В 1948 году разворачивается кампания против космополитизма – среди «обвиняемых» оказываются, в частности, Трауберг и Юткевич – недавние киноклассики. Летом 1950 года Наталью Трауберг выгнали с преподавательской работы из Института иностранных языков, и они с мамой стали мастерить абажуры для продажи. В те годы она много времени проводит дома: читает книги Вудхауза и Честертона и старые номера английского журнала Strand, привезенные когда-то из Лондона подругой родителей. «Сдержанность и чудачество, терпимость и чувствительность – ну все как есть создавало образ блаженной страны, которой и полагается быть на краю света»[38]. Наталья Трауберг, так же как некоторые другие, переносила свой образ Англии в Россию. «Если нельзя изменить действительность, можно преобразить ее смысл», – писал Андре Базен о концепции фильма «Чудо в Милане» Витторио Де Сики, снятом, кстати, в том же 1950 году. Художественный мир оказывался реальнее и сильнее хаоса и бессмыслицы, обступающих со всех сторон. Зимой 1950/1951-го такое влияние на девушку, которая борется с отчаянием, оказал роман «Перелетный кабак» и стихотворение его героя Патрика «Умерший и воскресший, хочешь домой?».

С 1959 года Наталья Трауберг начинает переводить для самиздата – сначала четыре новеллы Борхеса и пьесу Ионеско, в 1960 году – Честертона, берет за правило переводить двадцать пять эссе или один трактат в год. К Пасхе 1963 года на русском языке появился честертоновский «Святой Франциск Ассизский», а к Пасхе 1964 года «Вечный

38. *Трауберг Н.* Сама жизнь. СПб., 2008, с. 351.

человек». С середины 60-х с помощью отца Александра Меня машинописный Честертон стал активно ходить по рукам, как работы русских религиозных философов – Николая Бердяева, Сергея Булгакова и Павла Флоренского.

Начиная со второй половины 50-х годов в оттепельную литературу и искусство входят герои, которые не боятся выглядеть смешными и беспомощными, умеют отстаивать свои убеждения. Образы Булата Окуджавы – «московский муравей», «кузнечик», «бумажный солдат», школяр, пешеход – резкий поворот от «большого стиля» предыдущей эпохи к гуманистической традиции русской и мировой культуры. В новой литературе обычная прогулка превращается в метафору внутренних поисков, стремление обрести некую давнюю пропажу. Эта тема звучит в стихотворении «Голубой человек» Булата Окуджавы, которое, несмотря на различие характеров и голосов героев, перекликается с песней Патрика из «Перелетного кабака» Честертона. Герой-чудак Окуджавы не слушает уговоров, потому что его странный маршрут – единственно верный путь. Песня Патрика – стихотворение, призывающее к действию, в определенном смысле разгадка этого смутного состояния. Троекратное повторение ответа чудака «Домой иду» словно отражает повторение вопроса честертоновского героя «хочешь домой?».

В городе, огороженном непроходимой тьмой,
Спрашивают в парламенте, кто собрался домой.
Никто не отвечает, дом не по пути,
Да все перемерли, и домой некому идти.
Но люди еще проснутся, они искупят вину,
Ибо жалеет наш Господь свою больную страну.
Умерший и воскресший, хочешь домой?
Душу свою вознесший, хочешь домой?

Сочетание мотивов дома и свободы – важный элемент художественного мышления Честертона, имеющий особое значение и для Окуджавы, это не только знак противостояния системе, но и попытка вырваться за пределы пространства, «огороженного непроходимой тьмой».

В конце 50-х и в 60-е бывший фэкс Григорий Козинцев осуществил свой давний замысел – снял фильмы о Дон Кихоте и Гамлете. Тема героя Сервантеса необыкновенно важна для Честертона – не случайно англичане сравнивали его самого с Дон Кихотом. В романе «Возвращение Дон Кихота» (1927) группа молодых аристократов участвует в театральной постановке о Ричарде Львиное Сердце и трубадуре Блонделе: все они настолько погрузились в историю и жизнь Средневековья, что не хотят выходить из своих ролей и расставаться с костюмами героев. Двое из них – Майкл Херн и Мэррел – в финале романа превращаются в Дон Кихота и Санчо Пансу и бороздят дороги Англии, помогая гонимым и обездоленным.

Начиная с 60-х годов к русскому читателю возвращается заново осмысленный Честертон без купюр (в основном в самиздате). Первая большая публикация наследия Честертона состоялась сразу после перестройки – в 1990 году был издан трехтомник его работ. В подготовке публикаций и комментариев в 80–90-е годы активное участие принимали Сергей Аверинцев и Любовь Сумм.

Английские критики отмечали, что герои романов и рассказов Честертона – «две половинки ножниц, которыми Бог кроит мир»[39]. К таким парам можно отнести Макиэна и Тернбулла из «Шара и креста», Майкла Херна и Мэррела из «Возвращения Дон Кихота», отца Брауна и Фламбо. Часто это «идеалист» и «шутник», которые противопоставлены важным, глупым или гордым людям. Соединяя эксцентрику и здравый смысл, смелость и кротость, Честертон «пытается показать нам, что разновидности добра, несовместимые для «мира сего», на самом деле просто обязаны совмещаться»[40].

Можно сказать, что в понимании Честертона «порядок» и «свобода», так же как «игра» и «милосердие», необходимые вместе, – тоже две половинки ножниц. Одной половинкой выкроить ничего нельзя, а пораниться можно. Пока мы этого не поймем, не примем, будем продолжать ходить по кругу, не приближаясь к центру.

Присутствие непонятого, нераскрытого и безотчетно любимого английского писателя в размышлениях советских авангардистов, увлекаемых стихией революции, похоже на один из честертоновских парадоксов. И хотя советские кинематографисты 20-х замечали только одну половинку ножниц, Честертон воздействовал на них подспудно, незаметно, как цвет или запах. «Русская биография» Честертона продолжилась в XXI веке. В 2015 году в России впервые был опубликован случайно найденный в старом сундуке первый юношеский роман писателя «Бэзил Хоу», а в 2017 году на русском языке вышел в свет сборник статей «Суеверие развода». ◆

39. Цит. по: *Трауберг Н.* Невидимая кошка. М., 2009, с. 224.

40. Там же, с. 227.

Лидия Канашова, Алексей Федорченко

БОЛЬШИЕ ЗМЕИ УЛЛИ-КАЛЕ

Сказка, сказка была, говорят,
Слепой увидел, говорят,
Глухой услышал, говорят,
Безногий погнался, говорят,
Безрукий поймал, говорят,
Не имеющий рта проглотил, говорят.

Это голос автора этого исследования. Назовем его Георгий. Наверное, он выпускник факультета востоковедения Императорского Санкт-Петербургского университета, специалист по вайнахским, адыгским языкам и этнографии Кавказа. Он будет с нами постоянно — явно или за кадром; он комментирует сцены, он беседует с героями фильма. Иногда Георгий Иобадзе — участник сцены, иногда — рассказчик.

Часть I. Страна удода. Начало XIX века

Молоко

Лето. Горы Северного Кавказа. Двое горцев идут по горной тропинке. Один идет впереди, внимательно смотрит под ноги, что-то ищет.

Другой идет за ним следом, старается не мешать, несет толстый кожаный мешок.

Первый останавливается, показывает на землю. Второй подходит и льет из мешка молоко в указанное место.

Молоко просачивается, впитывается землей.

Горцы идут дальше. Снова останавливаются, снова льют молоко. Тот же результат.

Поднимаются еще выше, на вершину горы, где нет никаких тропинок.

С высоты видны зеленые и синие волны гор, светлыми лодками на них качаются редкие аулы.

← Горцы

Горцы льют молоко на скалистую платформу. Получается грязная молочная лужа. Они довольно кивают, присаживаются.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели выбор места для строительства родовой башни в ауле Лежг».

Камень Тушоли

Летний день. Высокое небо без облаков.

Небольшой, желтый от выцветшей травы холм недалеко от аула.

На холме стоит высокий четырехгранный каменный столбик с навершием из песчаника. Вокруг него танцуют девушки селенья в высоких рогатых шапках – курхарсах. Танец у каждой свой: кто-то кланяется камню, кто-то кружится, кто-то качается с ноги на ногу, кто-то хлопает себя по груди и ногам.

Камень Тушоли

Две молодые женщины обнимают камень. Одна плачет, неслышно что-то шепчет камню. Другая ножом скребет его, собирает пыль, высыпает в молоко и пьет.

Подходит небольшая группа горцев. Человек пять.

Подъезжает арба, запряженная крупным ослом.

Девушки разбегаются.

Двое мужчин снимают со столба навершие из песчаника. Оно тяжелое – его подхватывают еще двое.

Горцы доносят навершие до арбы, укладывают его и накрывают тканью. Молча смотрят на столб без навершия, потом на горизонт.

Небо по-прежнему безоблачное.

Арба уезжает.

Вдоль дороги на шестах – флюгеры в виде удодов. Флюгер-удод покачивается, но не вращается. Поскрипывает.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как в селении Кок во время засухи горцы снимают навершие с камня плодородия и деторождения Божества Тушоли. Его вернут только тогда, когда пойдет дождь».

Чурка облезлая

Горный аул. Лето.

По дороге идет человек, одетый как сноп травы или куст: свисают ветки бузины и конопли. Видны только босые ноги. «Куст» подходит к одному из домов.

Во дворе дома ходят овцы. «Куст» спотыкается об овцу, падает, с трудом встает. Он доходит до двери – стучит в нее ногой.

Дверь тут же широко распахивается – на «куст» выливают ведро воды. Вода отталкивает «куст» с порога. Он снова чуть не падает.

Из дома выходит женщина, с ней выбегают дети, они все кричат: «Мустагударг, Мустагударг! Мустагударг, Мустагударг!»

«Куст» убегает. Дети бегут за ним и плюются. Кричат: «Мустагударг, Мустагударг!»

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как жители аула Гойты просят дождя у Мустагударга – «чурки облезлой».

Кража гвоздя

Скобяная лавка. На полках, на полу, у стен стоят товары: медночеканные водоносные кувшины, кумганы, подносы и тарелки, кружки и светильники, крюки и костыли.

Торговец в лавке продает двум зажиточным вайнахам большой котел. Он переворачивает котел, гладит его дно, потом стучит внутри по котлу, демонстрируя его прочность. Звук глухой.

Покупатели тоже стучат, недоверчиво слушая звук, как будто выбирают музыкальный инструмент.

Торговец замечает у противоположной стены бедняка. Тот пытается незаметно вытащить из стены гвоздь. Торговец смотрит на вора, но ничего ему не говорит.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как торговец старается не замечать кражу гвоздя. Чтобы не обидеть человека».

Гость превыше всего

Вечер. Сакля. На ковре лежит покойник, под его головой подушка. Рядом сидят скорбящие родственники покойного.

Мужчина выходит во двор, подходит к молельному камню – четырехугольному столбику с углублением внизу. Встает на колени и засовывает голову в углубление – молится.

Вдруг он слышит крик, смотрит вдаль.

Там верхом на лошади скачет мальчик – кричит что-то, руками машет.

Мужчина бежит в дом.

Покойника в ковре закатывают под кровать, на его место ставят низкий стол. На стол быстро выкладывают простую еду. Садятся – ждут гостей.

Голос Георгия Иобадзе: «Этот эпизод иллюстрирует чеченскую пословицу: «Покойника под кровать, гостя за стол».

Убийство в кузнице

Темная, узкая кузня. Хозяин заводит троих вайнахов, показывает на свои изделия, сам выходит.

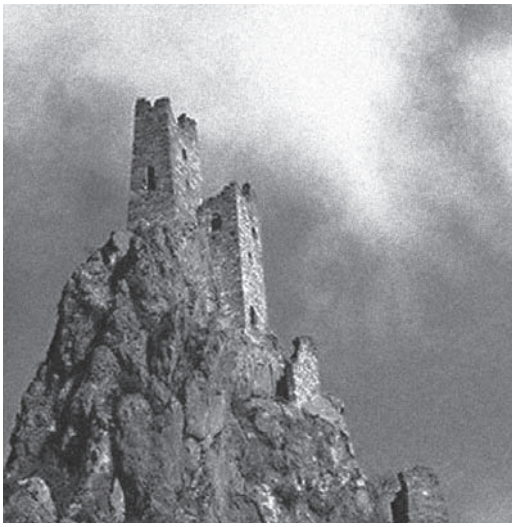
Первый гость просит второго гостя показать кремниевый пистолет, который лежит на верстаке. Первый гость рассматривает пистолет. Третий гость берет молот и бьет по наковальне.

От неожиданности первый гость нажимает на спусковой крючок, и пистолет стреляет ему в лицо. Он падает замертво.

Вбегает хозяин. Хватается за голову, кричит: «Ой, беда!»

Второй гость тяжело опускается на скамью. Третий гость так и застыл с молотом в руках.

Голос Георгия Иобадзе: «Вопрос: на кого падет кровная месть за эту смерть?»



Вайнахские башни

Кровная месть

Старый ингуш рассказывает: «На того, кто протянул пострадавшему пистолет. И на того, кто ударил молотом по наковальне. И на хозяина кузни. Их всех должны убить родственники погибшего. По обычаю без наказания остается только убийство близких родственников. В таких случаях мы говорим: «Собака сожрала свое собственное молоко». Если убийца и убитый не принадлежат к родственникам, то родичи убитого должны убить убийцу. Таков обычай. Если убийца умрет своей смертью или бежит куда-нибудь в дальние края, то один из ближайших родственников занимает его место и должен быть убит. Из дальних мстить можно родному дяде и племяннику. Или двоюродному брату убийцы. Женщинам, детям и дряхлым старикам не мстят. Месть продолжается до тех пор, пока число мертвецов с той и с другой стороны не сравняется. Или пока за смерть не выплатят специальную плату за убийство – «пхя». Или пока не будут прощены».

Завершение строительства башни

Строитель ставит последний клинообразный замковый камень на верхушке ступенчатого купола крыши.

Башня построена, но мастер не спускается. Он привязан к куполу башни, смотрит вниз.

Хозяин снизу машет ему рукой, приглашая спуститься. Строитель мотает головой.

К хозяину подходит маленький сын – тоже машет рукой.

Строитель мотает головой.

Хозяин немного стоит, раздумывая. Потом уходит в сарай и выводит оттуда быка.

Бык, ребенок и хозяин смотрят вверх.

Строитель спускается.

Голос Георгия Иобадзе: «После завершения строительства жилой башни мастер получил Спускную плату».

Плата за зуб

На земле около дороги лежит раненый. Он прикрыт тканью, влажной и темной от крови.

Старик судья снимает с груди ткань. На груди большая рана от удара сабли.

Старик выкладывает зерна вдоль раны: 16 зерен – такой размер раны.

Старик поднимает руку раненого. Нет большого и указательного пальцев. Смотрит в рот – как коню, – там выбит один зуб.

Виновный молча стоит рядом.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели суд в ауле Итум-кале».

Адаты

Судья рассказывает: «Суд назначил такое наказание: за отрубление указательного пальца 40 рублей, за отрубление большого пальца 50 рублей, за выбитие зуба 25 рублей и баранов по числу зерен в ране. А за оторвание или отсечение уха платят 310 рублей. За вырывание бороды 50–60 рублей дают. Смотря какой длины была борода. За отсечение ноги 300 и более. За удар кинжалом в туловище и другие скрытые места от 30 рублей. За поранение лица со шрамом 50 рублей, за большое поранение 100 рублей. За поранение головы с лишением умственных способностей платят 100 рублей, а без оного 60 рублей. За похищение девицы 100, чужой засватанной невесты 150. За похищение девицы без ее согласия 100 рублей с отобранием ее. А если она изнасилована, что подтверждается восемнадцатью присяжниками, то присуждается право мести наравне с кровной местью. За убийство плата 630 рублей, и то только при согласии на примирение кровников. Есть и сложные дела, когда непонятно, с кого плату брать. Вот, например. В селе Шарой один пастух ударил палкой по земле возле головы спавшего своего товарища, да так сильно, что тот от сотрясения мозга через некоторое время умер. Никто, конечно, самого действия не видел, но все же надо было доказать убийство или оставить дело без мести. Обращались к местным судьям: они не решили ни за ни против. Тогда обратились ко мне, и я приехал.

Сырный мозг

Руки месят сыр, лепят нечто, похожее на мозги человека.

Судья кладет сыр на землю.

Второй судья бьет палкой по земле рядом с «мозгом». «Мозг» разваливается на две-три части.

Виновный оглядывается на окружающих его людей.

Все отходят от виновного.

Голос Георгия Иобадзе: «Сырный мозг разрушился – значит, кровная месть!»

Как прервать кровную месть

Вечер. Сакля. Комната пуста. Горит очаг. Над очагом на цепи висит казан. В казане булькает похлебка.

В дом врываются трое мужчин, которых мы видели в сцене про убийство в кузне.

Сначала – третий. Он подбегает к казану, хватается за цепь, на которой висит казан. Цепь горячая и обжигает руки, мужчина падает на колени, корчится, но не отпускает рук от цепи.

Почти сразу вбегает хозяин сакли с ружьем. Он хочет выстрелить в третьего, но видит, что тот держит цепь, низко склонив голову, и опускает ружье.

Но тут же вскидывает его и стреляет в кузнеца, который вбежал в саклю. Кузнец падает замертво.

На улице слышен крик. Хозяин сакли выбегает во двор.

Второй повалил на землю хозяйку сакли и тесно прижался к ней. Хозяйка сопротивляется, но не может вырваться из его объятий.

Хозяин сакли подходит к ним и похлопывает второго по спине. Тот поднимается с земли, встает на колени.

Хозяин сакли говорит: «Вставай, прощен!»

Хозяйка сакли поднимается с земли, гладит второго по голове, как сына.

Голос Георгия Иобадзе: «Можно выпросить прощение у кровников, лишь схватившись за очажную цепь в их доме или прижавшись к груди матери кровника, став ее сыном».

Игры с покойником

Горная Ингушетия. Недалеко от жилой башни построен домик с двухскатной крышей – родовой склеп.

В поминальной камере одна напротив другой стоят две скамьи. На одной из них сидит тело давно умершего человека. На мертвеце бурка.

На скамье напротив – родственник покойного, мужчина средних лет. Он держит маленькую деревянную палочку в руках, бросает ее к потолку – она падает на пол.

На каменном полу высечена фигура, внутри которой глубокие линии с делениями. Палочка не попадает ни в одно из углублений. Мужчина поднимает палочку, оборачивается и кидает ее между своих

ног. Палочка застревает в углублении фигуры. Он вздыхает, достает кошелек и кладет монету на чашу рядом с покойником. На чаше уже есть несколько монет.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как в селе Оздиче развлекают покойника. В этот раз покойник выиграл».

Коровья кожа

Девичья комната. В камине тлеют головешки. Напротив камина стоят сундуки, украшенные медью и железом. Над сундуками несколько рядов полок, на которых в порядке сложенные ковры, тюфяки, перины, подушки. На стенах разного размера зеркала в деревянных рамах.

На низкой скамейке около камина сидит девушка. За ней – старуха. Старуха затягивает девушку в корсет из коровьей кожи.

Девушка стонет от боли, но продолжает украшать свои руки перстнями. Она говорит: «Задушишь!»

Старуха, подхватывая интонацию, поет: «Уж девять лет, как девицу душат, как красавицу, коровья кожа теснит! Не дает она сердцу стучать, не дает она груди расти… Пора, пора молодцу девицу острым кинжалом грудь красивую от кожи теснящей избавить…»

Девушка сверху рубаху надевает: «Не хочу молодца – не надо мне!»

Старуха кидает камень в камин. Из камина падает камень в ответ. Старуха подходит, три раза щелкает языком, шепчет: «Мандахако!» («Поди сюда!»)

Из трубы вылезает молодой черкес с кинжалом и тремя пистолетами на поясе. Он улыбается девушке.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели кражу девушки в черкесском ауле Тайлис».

Энтомологи

Черкес и девушка бегут по опушке леса. Их догоняют два горца на лошадях. Это местные разбойники. Несколько ударов шашками – девушка и молодой черкес падают. Разбойники спрыгивают с лошадей, склоняются в поисках добычи.

Раздаются выстрелы из леса. Разбойники падают, их лошади разбегаются. К телам подходят три энтомолога. У них сачки, на поясе вместе с банками – пистолеты. Они смотрят на тело девушки. Она лежит ничком, спина разрезана по линии корсета из коровьей кожи. Отрубленная кисть с перстнями лежит недалеко, ее не успели забрать. На руке сидит светло-зеленая муха. Энтомолог осторожно ловит ее.

Муха бьется о стенки банки.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как энтомологи Российской Академии наук собирали коллекцию жужелиц и чернотелок Кавказа».

Кража быка

Ночь. Сакля. Лежанка. Над лежанкой расположено узкое окошко. Из него видно не улицу, не двор, а коровник – пристройку к сакле.

Строитель дремлет на лежанке, но посматривает в окошко на быка, которого ему дали как особую Спускную плату. Быка могут украсть, поэтому за ним нужен глаз да глаз.

Строителя сморил сон, но он размыкает тяжелые веки и стережет быка. Раз открывает – бык на месте. Два открывает – бык на месте. Три открывает – на месте быка стоит плешивый осел.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как выкрали быка – не из корысти, а из удали».

Акула

Ранняя осень. Трое мужчин копают колодец недалеко от аула. Один работает на дне, двое поднимают землю в ведрах. Вдруг тот, кто копает, кричит. Страшно кричит.

Мужчины заглядывают в колодец и тут же разбегаются по кукурузному полю. В разные стороны. Землекоп продолжает истошно вопить.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как гелданские крестьяне, копая колодец, нашли череп ископаемой акулы Sphenodus longidens».

Сторож

Ночь. Сакля строителя. Он сидит на лежанке с ружьем в руках – стережет овец. У его лица висит веревка с коровьими колокольчиками. Веревка протянута в коровник и на улицу.

В окошке видно, что в коровнике не бык, а несколько овец. Вдруг колокольчики звякнули.

Строитель смотрит в окошко – овцы на месте. Выбегает во двор, вскидывает ружье… И падает, изрешеченный пулями.

Тело строителя лежит в траве. Мимо идут строем солдаты. Видны лишь ноги в солдатских сапогах. Очень-очень много сапог.

Голос Георгия Иобадзе: «Так началась Первая Кавказская война».

Часть II. Портрет старого чеченца. 1819–1846

Рубка леса

Кавказский лиственный лес. Стук топоров. Солдаты рубят деревья. Напряженные лица. Топоры вгрызаются в деревья. Летят щепки. Падают деревья. Еще падают деревья. Много поваленных деревьев.

Голос Георгия Иобадзе: «Русские войска осадили аул Дади-Юрт и уничтожили в бою всех его мужчин».

Смерть женщин

Горная бурная река. Солдаты ведут пленных женщин. Женщины переходят реку вброд. Вдруг женщины падают-ныряют в воду. Их уносит течение. Не осталось ни одной. Солдат растерянно стреляет в воздух.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как после взятия Дади-Юрта сорок шесть гордых пленных женщин утопились в Тереке».

Спасение Петруши

Дымящиеся развалины аула Дади-Юрт. Трехлетний мальчик выбегает из двери саманного дома, за ним выбегает женщина с кинжалом. Мы видели ее раньше – у камня Тушоли. Лицо и руки женщины в крови.

Мальчик бежит к калитке, но во двор входят два солдата.

Мальчик бежит в сторону.

Женщина с кинжалом бросается на солдат, те выставляют штыки – она повисает на штыках. Кинжал падает из ее рук. Мальчик подбирает его и угрожает солдатам. Солдаты смеются.

Голос Георгия Иобадзе: «Мальчика назвали Петром, фамилию Захаров ему дали в честь солдата, который убил его мать».

Усадьба Ермолова

Пасторальная сцена: по саду бегают друг за другом красивые дети – дочери и сыновья генерала. Они кричат, зовут в игру: «Петруша! Петруша!»

Детская рука рисует солдатика. Петя рисует солдатика.

Голос Георгия Иобадзе: «Генерал Петр Николаевич Ермолов усыновил Петрушу Захарова».

Пушкин

Осенний день. Пасмурно. Облака обступили темные вершины гор. Берег горной реки.

Александр Пушкин и один из офицеров идут по берегу. Они отстали от конвоя и оживленно беседуют, все больше и больше вдохновляясь разговором. Александр Сергеевич активно жестикулирует.

Еле слышны за шумом реки (или не слышны совсем) слова Пушкина: «Черкесы нас ненавидят. Мы вытеснили их из привольных пастбищ; аулы их разорены, целые племена уничтожены. Они час от часу далее углубляются в горы и оттуда направляют свои набеги. Кинжал и шашка суть члены их тела, и младенец начинает владеть ими прежде, нежели лепетать. У них убийство – простое телодвижение. Пленников они сохраняют в надежде на выкуп, но обходятся с ними с ужасным бесчеловечием, заставляют работать сверх сил, кормят сырым тестом, бьют, когда вздумается, и приставляют к ним для стражи своих мальчишек, которые за одно слово вправе их изрубить своими детскими шашками. Недавно поймали мирного черкеса,

выстрелившего в солдата. Он оправдывался тем, что ружье его слишком долго было заряжено. Что делать с таковым народом? Должно, однако ж, надеяться, что приобретение восточного края Черного моря, отрезав черкесов от торговли с Турцией, принудит их с нами сблизиться. Влияние роскоши может благоприятствовать их укрощению: самовар был бы важным нововведением».

Пушкин останавливается, чтобы закончить мысль. Вдруг слышатся выстрелы. Это стреляют с другого берега. Пушкин и офицер изо всех сил бегут за конвоем.

Голос Георгия Иобадзе: «Размышляя о политике России на Кавказе, Александр Пушкин предложил укрощать горцев роскошью – например, привезти им самовары».

Военное министерство

Повзрослевший Петр Захаров в небольшой мастерской рисует литаврщика драгунского полка.

На стенах мастерской висят сделанные им рисунки самых разных униформ: офицеры, унтер-офицеры, рядовые гарнизонов, мушкетеры, кадеты.

Петр в окружении целой армии. Он сидит перед холстом и командует литаврщику: «Равнение направо!» Литаврщик послушно поворачивается. Захаров делает штрих на рисунке. «Равнение налево!» Литаврщик исполняет. Захаров делает несколько штрихов. «Оружие поднять! Оружие опустить! Кругом!» Литаврщик поднимает и опускает шпагу, крутится. Захаров уже не рисует, а просто радуется собственной власти.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы видели, как Петр Захаров работает рисовальщиком в департаменте военных поселений Военного министерства».

Дуэль

Захаров в доме своей невесты Александры Постниковой.

На его плечи накинут плащ, берет заломлен набок, повязан шейный платок. Белый воротничок подчеркивает бледность лица. Он рисует, усмехаясь.

Напротив стоит Лермонтов в мундире лейб-гвардии Гусарского полка. Он тоже с холстом и красками – старательно рисует Захарова.

Это художественная дуэль.

Захаров и Лермонтов заканчивают работу.

Александра – судья. По ее команде художники поворачивают холсты. Лермонтов изображен слишком красивым – совершенно непохожим на самого себя. Захаров нарисован криво и неумело – он в папахе, в бурке и с усами.

Александра, предполагая ссору, встает между Захаровым и Лермонтовым. Но Захаров вместо гнева задумывается, глядя на свой карикатурный портрет. Лермонтов победно кивает и уходит, улыбаясь.

Захаров подписывает нарисованный им портрет Лермонтова – «Захаров-Чеченец».

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как Петр Захаров в первый раз подписал свою картину так: «Захаров – из-чеченцев».

Автопортрет

Холодная комната художника, она же мастерская. Бледный, постаревший Петр пишет портрет.

Холст стоит недалеко от кровати. Кровать расстелена, одеяло смято так, что напоминает кавказский горный ландшафт. На прикроватном столике бутылки с лекарствами и тюбики с краской.

На портрете изображен сам Петр – в огромной чеченской папахе, в бурке и с ружьем через плечо. У него большой с горбинкой нос и густые черные усы. Он полнее и сильнее, чем Захаров в жизни, но все-таки вполне узнаваем.

Вдруг Петр закашливается, из его рук падает кисточка. Он прижимает платок к губам. На платке остается яркая, густая кровь.

Петр берет кровь пальцем и делает уверенный мазок: на щеке чеченца в бурке появляется румянец.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы видели, как перед смертью Петр Захаров нарисовал себя в образе старого чеченца».

Петр Захаров. Автопортрет

Старьевщик Губерман-младший

Москва. Лавка старьевщика с посудой, украшениями, одеждой, книгами. На улице идет дождь.

Звякает колокольчик – на пороге появляется пожилая женщина. В руках у нее завернутая в мокрую ткань картина. Женщина разворачивает ткань. Это «Портрет старого чеченца» кисти Петра Захарова.

Старьевщик с сомнением качает головой. Отсчитывает женщине несколько купюр. Женщина уходит. Старьевщик разворачивает картину. На обратной стороне холста написано: «Прямо – холодно, направо – голодно, налево – безлюдно».

Голос Георгия Иобадзе: «Через месяц после смерти Петра Захарова-Чеченца его теща продала «Портрет старого чеченца» старьевщику Губерману-младшему за 50 рублей».

Часть III. Зикр или газават? 1829–1859

Горит нефть

Холмистая местность недалеко от крепости Грозной. Горят странные конструкции, похожие на каркасы маленьких недостроенных домов. Огонь поднимается яркими столбами к небу. Черный, плотный дым вместо облаков.

Голос Георгия Иобадзе: «Имам Гази-Магомед поджег нефтяные колодцы вокруг крепости Грозной».

Убийство единорога

На вершине скалы горит высокий костер. В центре костра стоит трехфунтовая пушка – красивая, вытянутая в длину, с колесами.

Вокруг костра горцы. Ждут, когда пушка раскалится, чтобы обдать ее ледяной водой: тогда она треснет.

Пушка – бесполезный трофей битвы. У горцев нет ни пороха, ни ядер, чтобы ее использовать.

Крики тревоги. Горцы быстро толкают длинными палками пушку со скалы. Она катится наоборот – на них, грозя огнем и тяжестью. Подбегают другие горцы, какое-то время борются с пушкой – наконец сталкивают ее. Пушка летит с обрыва.

Голос Георгия Иобадзе: «Мюриды Гази-Магомеда убивают захваченную у русских трехфунтовую пушку «Горный единорог».

Гази-Магомед и Шамиль

Шамиль и Гази-Магомед сидят на берегу не очень широкой, быстрой реки. В их руках коровьи шкуры, снятые целиком и выделанные таким образом, что все отверстия наглухо заделаны, исключая одну ногу. Шамиль и Гази-Магомед надувают каждый свою корову. С помощью помочей надевают коров на плечи. Входят в воду – плывут.

Это соревнование: кто первый переплывет реку. Гази уверенно плывет впереди. Он уже почти у берега. Но одно неловкое движение – и течение его уносит. Шамиль выбирается на берег. Машет уплывающему Гази.

Голос Георгия Иобадзе: «Сон Гази-Магомеда, после которого он понял, что сам скоро умрет, а польза Шамиля продлится до бесконечности».

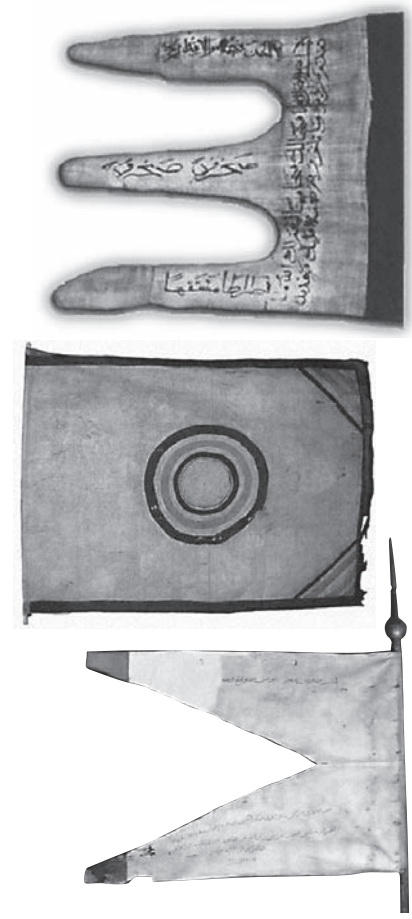
Газават

Строй всадников Шамиля. Перед строем сидит сам Шамиль. Два воина сооружают из длинных полос белой ткани красивую большую чалму поверх папахи Шамиля. Конец чалмы распускают длинным хвостом по спине.

Голос Георгия Иобадзе: «В знак священной войны газават Шамиль стал носить чалму. Ее распущенный конец означает готовность к смерти».

Военная мощь Шамиля

На земле расстелено несчетное множество полотнищ, и они все красивы: красное двухконечное с зелеными угловыми вставками возле древка, наконечник древка в виде трезубца. Двухконечное из белой бумажной материи, на концах пришит кусок цветной ткани с надписью из Корана, наконечник деревянный в виде шара. Темно-красное шелковое, двухконечное, обшитое сверху горизонтально темно-синими широкими полосами древко с четырехгранным металлическим наконечником. Серое, двухконечное, на обоих концах пришиты красные вставки, между концами вставлен зеленый кусок ткани с надписью из Корана, синий прямоугольный наконечник древка в виде птицы. Белое прямоугольное с оранжевой каймой, в центре оранжевый полумесяц, в двух углах пришиты два синих квадратных лоскута. Лиловое прямоугольное обшито со всех сторон широкой полосой желтого цвета древко с шаром. Прямоугольное, состоящее из центральной части и широкой каймы со всех сторон, две из которых голубого цвета с растительным орнаментом, полотнище окантовано тонким шнуром, наконечник остроконечный.



Личные значки наибов Шамиля

Движение взгляда быстрей – мелькают белые, огненные, оранжевые значки. Земля – разноцветная. *Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели личные значки наибов и джигитов Шамиля».*

Хромой шайтан

В гробу лежит русский генерал. Огромные усы вразлет – почти до плеч. Офицер дает команду: «Караул! Пли!»

Солдаты стреляют в воздух. Чеченцы в стороне перешептываются.

Ночь. Кавказский лес. Скала. Отряд горцев осторожно идет по лесу. Вдруг слышится музыка. Зажглись факелы.

На плоской скале в свете факелов тень генерала с усами. Вокруг тени генерала тень голов с бородами, надетыми на пики. Бороды развеваются на ветру. Тень генерала грозно подняла руку с саблей. Раздается страшный рев. Горцы пугаются и в ужасе бегут прочь. Но их тут же расстреливают солдаты из засады.

Довольный генерал Засс вкладывает саблю в ножны. Вокруг него пики с настоящими отрубленными головами горцев. Развевается флаг

с черепом и перекрещенными костями. Солдат еще раз включает ручную сирену.

Голос Георгия Иобадзе: «При помощи зеркал, панорамы, электрической машины, музыкальных табакерок генерал от кавалерии Григорий Христофорович Засс сумел убедить горцев, что он – сам шайтан».

Пирогов

Полевой медицинский шатер. Стоят, сидят и лежат раненые солдаты – русские, казаки, несколько чеченцев. В центре процедурный стол, на котором на белой скатерти разложены инструменты для проведения операции. У стола стоят доктор и сестра милосердия с эфирной маской в руках. Все ждут.

Солдаты вносят в шатер раненого. Он вырывается и кричит. Его силой укладывают на стол и держат.

Сестра милосердия с улыбкой наклоняется и надевает раненому на лицо маску, капает на нее несколько капель эфира. Солдат недолго дергается, слабеет и теряет сознание.

Все снимают шапки, крестятся. Чеченцы шепчут: «О Алла! Алла!»

Доктор берет хирургическую пилу и начинает пилить ногу.

Солдаты расходятся, кого-то выносят, слышно бормотание: «Как же так, как же так, братцы… Убил ведь!»

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как Николай Иванович Пирогов в ауле Салты провел первую показательную операцию с применением эфира».

Сказка Гауфа

Виссарион Белинский идет по коридору приказного дома военной комендатуры Ордонансгауз. Его приветствует дежурный офицер, который сидит в кресле и читает книгу.

Белинский открывает одну из дверей.

Тут ожидает суда за дуэль с Барантом Михаил Лермонтов.

Лермонтов, оседлав стул, сидит в почти пустой комнате. В руках у него тоже книга. Лермонтов показывает Белинскому в угол комнаты.

Там другой мир, похожий на лабораторию алхимика. Средневековый доктор поднимает левой рукой голову девушки. Правая рука его лежит на плахе, и палач в красном колпаке отрубает эту руку топором.

Белинский удивлен. Лермонтов показывает в другую сторону.

Там совсем другой мир – горная лощина. Стоит чеченец и держит в руках отрубленную голову русского солдата. К чеченцу подбегает другой русский солдат с саблей. Он рубит руку чеченцу – голова откатывается прямо к ногам Белинского.

Белинский отступает. Лермонтов грустно улыбается.

Голос Георгия Иобадзе: «Лермонтов сравнивает сказку Вильгельма Гауфа «Отрубленная рука» со случаем, который произошел с ним

в Дагестане у «Грозной скалы». Он говорит Белинскому, что это совпадение – знак близкой смерти».

Грязь

Шамиль сидит. Напротив стоят его жены. Они на него не смотрят, но внимательно его слушают.

Шамиль: «Я не смею равняться с могущественными государями: я простой татарин Шамиль; но моя грязь, мои леса и ущелья делают меня сильнее многих государей. Если бы я мог, я умастил бы драгоценным маслом каждое дерево лесов моих, грязь дорог смешал бы с благовонным медом – так дорожу я моими лесами и моими дурными дорогами: они-то и составляют мое могущество».

Свидание с Аминат

Столица имамата Шамиля – Ведено. Дворец Шамиля: почти правильный квадрат, обнесенный высоким забором.

Жена имама Аминат – совсем еще девочка – забралась на крышу семейной кладовой и прыгает в сено.

Прыжок – поднялась по приставленной лестнице. Еще прыжок!

Скрип двери.

Аминат замерла в сене – наблюдает.

Шамиль в белой шубе со свертком в руке идет по деревянным тротуарам, соединяющим его флигель с комнатами жен. Подходит к комнате Аминат. Стучит и заглядывает. Комната пуста. Он прикрывает дверь, оглядывается в поисках Аминат.

Ищет ее во дворе, обходит фонтан, внимательно смотрит на крыши.

Аминат забирается глубже в сено и тихо хихикает.

Шамиль возвращается к двери, садится на скамейку напротив. Ждет, поглаживая сверток.

Аминат заснула в сене.

Голос Георгия Иобадзе: «Шамиль так и не подарил своей третьей жене Аминат кусок атласной ткани».

Пляска

Полночь. Аул. По улице, ближе к стенам и теням, идет мужчина. Он похож на вора. Где-то пронзительно кричит ишак. Мужчина, вздрогнув, опасливо озирается. И идет дальше все быстрее.

Он подходит к двери дома, прислушался, открывает ее и входит. Осторожно идет по темному коридору.

Все слышнее музыка – кто-то играет на гармошке лезгинку.

Мужчина входит и смешивается с толпой в просторном подвальном помещении, освещенном нефтяными лампами.

По углам сидят прямо на полу горцы и пара старух.

Мужчины курят, кто-то хлопает в такт музыке, старухи с открытыми лицами оживленно разговаривают, одна из них все время кивает.

Женщины стоят, отвернувшись лицом к стене – тоже беседуют и смеются.

В центре танцуют лезгинку молодой человек и девушка. Молодой человек – это Георгий Иобадзе. У девушки в руках платки, она меняет в танце руки – каждый раз закрывает платком лицо.

Голос Георгия Иобадзе: «Шамиль запретил пляску, поэтому жители аула Кака-шура танцуют по ночам в подвале».

Кунта-Хаджи

Тот же строй наибов Шамиля, но на головах у всех тюрбаны. Шамиль сидит перед строем. Над ним держат огромный белый зонт с черной изнанкой. К Шамилю подводят труса. Тот смотрит в землю. Шамиль достает шашку.

Шамиль: «Да покарает тебя за трусость вот эта шашка левши!» Отрезает трусу ухо. Тот не сопротивляется, даже не дергается. Кровь течет по лицу, по одежде. Трус уходит.

К Шамилю подводят героя-который-был-раньше-трусом – шрам на месте уха. Мюрид Шамиля выносит на серебряном блюде искусно сделанное ухо из золота.

Шамиль надевает обруч с золотым ухом на голову героя-который-был-раньше-трусом.

К Шамилю подводят мужчину. Это Кунта-Хаджи. Шамиль кивает своему мюриду. Мюрид протягивает Кунта-Хаджи тюрбан. Кунта-Хаджи не надевает – отказывается. Шамиль кивает палачу с огромной саблей. Палач подходит к Кунта-Хаджи.

Кунта-Хаджи поднимает руки и начинает зикр – медитативное кружение вокруг себя с многократным произнесением молитвы, содержащей прославление Бога. Сначала медленно, затем быстрее.

Мюриды по одному присоединяются к зикру. Шамиль наблюдает.

Первый мюрид и палач присоединяются к зикру. И вот уже перед Шамилем сотни его воинов в завораживающем хороводе. Шамиль встает и растворяется в зикре.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как шейх Кунта-Хаджи Кишиев выступил за мир, против войны с Россией».

Мальчик, слушающий мертвецов

Мальчики играют на кладбище. Один из них спрятался за могильным камнем.

Мимо идет Кунта-Хаджи с мюридами. Кунта-Хаджи останавливается. Мюриды тоже.

Кунта-Хаджи тихо говорит своим мюридам: «Вы думаете, что он так просто стоит? Нет! Он слушает, что происходит в могилах! – Смотрит на мальчика, поднимает руки к небу и кричит: «Ла иллаха илла-ллах!»

Мюриды повторяют его жест и слова: «Ла иллаха илла-ллах!»
Мальчика в игре тут же обнаруживают и забрасывают палками.
Кунта-Хаджи быстро виновато уходит.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как Кунта-Хаджи встретил будущего великого шейха Овду».

Сбился с ритма

Лето. Жара. Под сенью большого дерева сидит Кунта-Хаджи Кишиев. Вокруг него его мюриды. Среди мюридов находится и мальчик Овда. Чуть поодаль – два русских офицера.

Кунта-Хаджи проповедует: «Все растения тоже живые и тоже имеют душу! Надо прятать топор, когда входишь в лес, и рубить только то дерево или жердь, за которыми пришел. Надо бережно относиться к каждому дереву, к каждому кустику, к каждой травинке. Надо любить их и относиться к ним, как к хорошим друзьям. Страшный грех рубить плодовое дерево, дерево у реки, дерево у дороги, дающее путнику тень в жаркий день. Мюридам надо сажать повсюду деревья, ухаживать за ними, пока они не вырастут».

Мюриды говорят: «Велик Аллах!»

Кунта-Хаджи и его мюриды начинают зикр. Мюриды встают вплотную друг к другу, образуя круг. Пространство внутри круга остается пустым – туда должна спуститься Божественная милость.

По знаку Кунта-Хаджи один из мюридов звонким голосом протяжно и медленно произносит: «Ла-иллаха илл-Аллах!»

Все повторяют за ним: «Ла-иллаха илл-Аллах! Ла-иллаха илл-Аллах! Ла-иллаха илл-Аллах! Ла-иллаха илл-Аллах! Ла-иллаха илл-Аллах! Ла-иллаха илл-Аллах… («Нет бога, кроме Аллаха».)

Мюриды раскачиваются на месте в такт пению, хлопают в ладони. Затем начинается медленное движение по кругу, которое тоже сопровождается хлопаньем в ладони. Движение ускоряется. Постоянно и ритмично звучит: «Уллох-уллолох! Уллох-уллолох! Уллох-уллолох! Уллох-уллолох! Уллох-уллолох! Уллох-уллолох! Уллох-уллолох! Уллох-уллолох! Уллох-уллолох! Уллох-уллолох! Уллох-уллолох! Уллох-уллолох!» («Аллах един».)

Через несколько кругов по знаку Кунта-Хаджи направление движения меняется в противоположную сторону. Мальчик бежит вместе со всеми. Во время смены направления он хватает офицера за руку и затягивает в зикр. Офицер пытается попасть в ритм, но оступается и падает. Мюриды падают, споткнувшись об офицера. Куча мала. Все весело смеются. Поднимают офицера, отряхивают его мундир.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как граф Лев Толстой сбился с ритма зикра».

Кунта-Хаджи о зикре

Лето, жара. Кунта-Хаджи идет впереди – за ним идет толпа мюридов, держась на расстоянии от него.

Кунта-Хаджи: «Когда человек один – его дело безмолвный фикр. Когда людей больше – возможен и необходим зикр. Если вы спросите, что важнее для Аллаха – фикр, зикр или газават, я скажу зикр: вот столп, на котором зиждется весь мистический Путь. Но для зикра нужны люди, а наши люди убивают друг друга в войнах и мстя. Скоро нас не останется совсем. Не думаю, что Аллах будет этим доволен. Мне Аллахом завещаны только четки, я не буду брать в руки ни кинжал, ни ружье».

Голос Георгия Иобадзе: «Кунта-Хаджи выступил против газавата и кровной мести».

Обряд примирения

Обряд примирения

Двор дома. Входят человек десять горцев, у всех опущены головы. Первый среди них мужчина с белым кушаком на черкеске.

Старик хозяин стоит на крыльце в окружении родственников.

Пришедшие встают в ряд и опускаются на колени.

Середина двора перед домом и коленопреклоненными сразу освободилась.

В доме раздается истерический женский плач.

Старик сходит с крыльца и безмолвно останавливается на середине двора. К нему подходят несколько родственников.

В доме еще сильнее и громче рыдает женщина.

Коленопреклоненный в белом кушаке вдруг тоже начинает плакать.

Медленно подходит к нему старик. Правой рукой он слегка касается его папахи и что-то невнятно произносит. Затем идет дальше, поочередно проделывая то же над остальными коленопреклоненными.

Следом за стариком идут несколько родственников. Они неохотно подражают движениям и словам старика.

Пришедшие встают с колен. Первый подходит к старику и обнимает его.

Старик не может его обнять в ответ.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели примирение кровников в ауле Гамурзиеве».

Баран в яме

Небольшая яма. Из отверстия в плетне выглядывает черная голова барана. Звучит выстрел.

К яме скачет всадник, он наклоняется на полном скаку, чтобы выдернуть барана за голову. Промахивается. Баран блеет и сидит в яме.

Скачет следующий. Хватает за голову – и вырывает ее. Скачет с головой в руке. Кидает голову толпе горцев. Те подхватывают.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели начало первых соревнований возле крепости Грозной, в которых приняли участие офицеры и солдаты гарнизона, казаки и чеченцы из ближайших селений».

Талия

Молодые вайнахи стоят вокруг длинного плоского камня. На нем, как на столе, на боку лежит мужчина. К нему подходит другой и пытается протолкнуть под талию голову барана. Не получается. Тот, кто лежал, вздыхает, встает и отходит.

Вайнахи волнуются, подтягивают сильней свои пояса. Ложится следующий молодой человек.

Голос Георгия Иобадзе: «Так проверяют мужскую стройность – там, где талия, должна свободно проходить баранья голова».

Бег в бурках

По канату в тазиках скользят канатоходцы – спускаются. Внизу приготовились бежать три человека в бурках и с ружьями.

Секундомер кричит. Первый в бурке начинает бежать. Секундомер громко вслух считает. Первый в бурке добегает до финишной палки на десятой секунде.

Бежит второй спортсмен – чеченец Садо. У него падает ружье, приходится останавливаться, подбирать. Он прибегает на двенадцатой секунде.

Третий – бежит быстрее всех – приходит на девятой секунде.

Секундомер показывает на победителя. По правилам проигравшие участники должны ему заплатить. Первый начинает спорить с секундомером и хочет застрелить его из ружья – но вдруг давится. Его хлопают по спине – он выплевывает на землю пулю. Его тут же пристреливают.

Второй – Садо – не может заплатить, у него нет денег. Его тоже хотят пристрелить, но вмешивается русский офицер Лев Толстой и платит за второго победителю.

Голос Георгия Иобадзе: «Чтобы победить в соревновании «Бег в бурках», некоторые пользовались колдовством – держали пулю во рту».

Кунаки

Садо отдает Толстому шашку – серебряную и расписанную цитатами из Корана. Толстой оглядывает себя: все, что у него есть, – карманные часы. Он отдает Садо часы.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как Лев Толстой и чеченец Садо стали кунаками».

Кинжальный бой

Мюриды Кунта-Хаджи составляют ружья в пирамидки и безоружные идут по дороге в гору к крепости, в которой стоит русский гарнизон. Их человек сто. Они подходят к крепости и взывают к Аллаху, читают зикр.

В крепости – в камере – арестованный Кунта-Хаджи. Он слышит крики мюридов, улыбается.

Солдаты гарнизона строятся в шеренгу.

Мюриды поднимают руки, показывая, что они не вооружены. Солдаты гарнизона поднимают ружья, целятся в мюридов. Мюриды возмущены.

Один солдат стреляет в воздух. Мюриды бросаются в атаку, вынув из ножен кинжалы. Солдаты стреляют в них.

Кунта-Хаджи в камере закрывает лицо руками.

Голос Георгия Иобадзе: «Этот эпизод вошел в историю как «кинжальный бой». 164 мюрида были убиты у крепости Шали. Но мюриды решили не мстить и закончить дело миром».

Сватовство тушина

Кавказское высокогорье. Небольшая тушинская деревня. Молодой тушин во дворе деревенского дома: приехал свататься.

Девушка стоит, прикрывая лицо платком. За ней прячутся дети – две девочки и мальчик.

Тушин ставит на землю кувшин с водкой. На крышке кувшина свеча. Он зажигает ее. Вываливает на землю из принесенного мешка дорогую серебряную посуду: чаши, кубки, тарелки.

Дети подбегают и тянут руки к красивой, сверкающей на солнце посуде. Рассматривают и радуются.

Девушка уходит в дом.

Молодой тушин уходит.

Другой тушин во дворе дома. Перед ним кувшин с зажженной свечой.

Девушка стоит дальше, чем стояла раньше, а дети, наоборот, обступили молодого человека – с нетерпением ждут, какие подарки он принес.

Тушин вываливает на землю отрубленные человеческие руки. Дети с визгом разбегаются со двора.

Девушка подходит, кивает: она согласна.

Жених и невеста – от стеснения потупили взор – смотрят на лежащие на земле руки, чуть улыбаются.

Голос Георгия Иобадзе: «Сватовство в тушинском селении Тиармет записал Александр Дюма-отец во время своего путешествия по Кавказу».

Охотники за руками

Дюма ждет Шамиля

Александр Дюма-отец, крупный, полный человек с толстыми губами и жесткими кудрявыми волосами, сидит за столом. На столе блюдо, наполненное палочками с шашлыком. Дюма пишет в записную книжку, диктуя себе вслух: «…Парень принес на две руки больше, чем у него просили, а потому свадьба праздновалась с большой пышностью». Делает паузу, смотрит в окно.

Из соседней комнаты и с улицы на него глядят любопытные – удивляются и смеются. Дюма доволен вниманием. Чувствуя вдохновение, он продолжает: «А лезгины украшают ворота отрубленными руками. Прибивают их… гвоздями! Руки при этом выглядят живыми на вид благодаря специальному раствору… Я сам видел ворота в селении Дидо, которые были украшены пятнадцатью руками… А к стенам мечети Дидо было прибито около…» К нему подходит повар, ставит на стол блюдо с шашлыками и робко замечает: «У тушин нет такого обычая, месье Дюма. И у лезгин тоже. Это ошибка».

Дюма смотрит на него свирепо. Повар уходит.

Александр Дюма-отец на Кавказе

Дюма продолжает: «…двухсот рук! А к мечети Дидо было прибито двести рук!»

Берет шашлык и сначала с раздражением, но, постепенно успокаиваясь, ест с удовольствием.

Голос Георгия Иобадзе: «Александр Дюма-отец искал встречи с Шамилем, чтобы написать о нем роман, но так и не нашел, потому что Шамиль был пленен русскими войсками в крепости Гуниб».

Крашение шаровар

В котлах на лужайке кипит коричневое варево. Вокруг сидят и стоят солдаты. Кто в одном нижнем белье, кто – голый. Кипятят, красят свое обмундирование, залатанное разноцветными заплатами и нитками.

Солдат снимает с себя штаны, показывает другу дыру и отошедшую заплату из цветного ситчика.

Из котла деревянными щипцами достают ткань.

Другой солдат рассматривает неровно покрашенные штаны. Радуется.

Голос Георгия Иобадзе: «Первая Кавказская война закончилась».

Глава IV. Калуга. 1859–1868

Параллель берегов Волги

Движется нарисованная панорама берега Волги. Залитые солнцем холмы, стены и башни волжских городов, многочисленные паруса лодок…

Шамиль сидит в деревянной каюте: слева и справа большие иллюминаторы. Эта каюта построена в Библиотеке Эрмитажа. За иллюминаторами подробная документальная панорама берегов Волги. Шамиль тоскливо смотрит в иллюминаторы. То в один, то в другой. Шепчет: «Нет, слишком большая страна!»

Голос Георгия Иобадзе: «Братья Чернецовы нарисовали уникальную панораму берегов Волги – 1982 рисунка общей длиной 746 метров».

Шмель

Калуга. Высокий трехэтажный особняк – дом Шамиля. Второй этаж.

Шамиль у окна скрывается за шторой, смотрит в щелку.

На улице толпа калужан. Люди разного возраста глядят на окна Шамиля, ждут его появления. У некоторых в руках иконы.

Шамиль выглядывает – толпа радостно кричит, приветствует его. Кричат: «Шмель, шмель!»

Шамиль прячется за шторой – толпа стихает.

Все повторяется раза три. Шамиль играет с толпой, как с младенцем.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как калужане приветствуют имама Шамиля, который прибыл в почетную ссылку».

Цирк

Ложа провинциального цирка-шапито. В ложе сидят Шамиль и три его мюрида. Они в восхищении – как дети радуются выступлению артистов.

Кольца и цилиндры жонглера-антипода. Качели воздушных акробатов. Собака, прыгающая через огонь. Наездница, стоящая на скачущей лошади…

На всех артистов горцы реагируют по-разному: от равнодушия до полного восхищения – они и смеются, и сердятся, и цокают языками.

Вдруг к ложе Шамиля забирается размалеванный клоун в ярком балахоне. Два мюрида вскакивают и достают кинжалы.

Шамиль и мюриды в России

Зрители в зале сначала кричат, потом смеются – когда один мюрид сорвал с клоуна парик.

Крестины

В самой большой комнате дома Шамиля установлен небольшой орган. Среди мюридов сидит и Георгий Иобадзе.

Органист играет Баха. Шамилю не нравится. Он дает знак мюриду. Мюрид подходит к органисту и шепчет ему на ухо. Органист играет лезгинку. Шамиль кивает – он доволен.

Иобадзе удивляется, глядя на радостного имама, и спрашивает: «Имам, вы же любите музыку! Почему вы ее запрещали?»

Шамиль отвечает: «Музыка так приятна для человека, что и самый усердный мусульманин, который легко и охотно исполняет все веления Пророка, может не устоять против музыки; поэтому я и запретил ее, опасаясь, чтобы мои воины не променяли музыку, которую они слушали в горах и лесах во время сражений, на ту, которая раздается дома, подле женщин».

В комнату входит местный почтмейстер с младенцем на руках и другие люди. Почтмейстер подносит младенца Шамилю. Все с ожиданием смотрят на имама.

Имам произносит: «Калуга».

Почтмейстер переспрашивает: «Калуга?»

Шамиль кивает: «Калуга!»

Все повторяют: «Калуга, Калуга!» Дарят Шамилю белую шляпу с перьями. Уходят.

Шамиль недоуменно вертит шляпу в руках – отбрасывает в сторону.

Органист продолжает играть лезгинку.

Белая пуховая шляпа лежит на полу.

Голос Георгия Иобадзе: «Шамиль нарек младенца именем Калуга. Родственники мальчика подарили имаму свою главную реликвию – шляпу Гоголя».

Шляпа Гоголя

Калужская улица. Сильный ветер, пыль. По улице идет Гоголь.

На нем светло-желтые нанковые панталоны, светло-голубой жилет с золотыми пуговками, темно-синий фрак с большими золотыми пуговицами, на голове белая пуховая шляпа.

Порыв ветра срывает с Гоголя шляпу. Она летит и падает в лужу.

Гоголь осматривается и видит шляпную лавку. В витрине стоят болваны в цилиндрах. Гоголь заходит в лавку.

Белая пуховая шляпа лежит в луже.

Змеи и буйволы

Дача помещика Ермолова под Калугой. Здесь проводит лето семья Шамиля.

Шамиль в сопровождении Георгия Иобадзе прогуливается по тенистому саду. Он весел, перебирает четки, напевает себе что-то под нос.

Слышны плеск воды и разговоры: женский персонал стирает белье в реке.

Шамиль и Георгий останавливаются, наблюдают за женщинами.

Георгий спрашивает имама Шамиля: «Часто ли вы купаетесь в речке, имам?» Шамиль отвечает: «Да, каждый день». «Нет ли в реке змей?» – «Как не быть? Но таких, какие есть в Дагестане, здесь нет». – «Какие же это змеи в Дагестане?..» – «Есть змеи длинные, тонкие, которые, зацепившись за дерево, окручивают ногу самого сильного буйвола и притягивают его к себе, чтобы потом задушить!» – «Ну уж извините, имам, таких змей не только в Дагестане, но и во всем Кавказе нет». – «Есть в Улли-кале, есть в Могохе…» – «Помилуйте, я целый год жил в Улли-кале и около Могоха и не только не видел подобных змей, но и не слышал об их существовании там. Да у вас в Дагестане и буйволов-то нет!..» – «Как нет? У моего отца была буйволица,

у Даниель-бека была буйволица…» – «Далеко же было змеям ходить из Могоха в Дарго за этими двумя буйволицами, имам! Вы сами-то видели дагестанских злых змей?» – «Нет, я не видел, но мне говорили!»

У Шамиля испортилось настроение, он сердится. Но Георгий не готов ему уступить. Они сейчас поссорятся.

Вдруг одна из женщин перестает стирать и с палкой несется на них.

Шамиль и Георгий растеряны, но тут за их спиной раздается громкий визг. Это визжат и убегают деревенские бабы, которые пришли подсматривать за жизнью имама.

Шамиль и Георгий смеются.

Статуя Иисуса

Санкт-Петербург. Александровский сад. Из-за деревьев торчит высокая темная башня – часовня Сент-Шапель, построенная в готическом стиле.

Шамиль и мюриды, которых водит по саду полковник, показывают на нее пальцем: она напоминает им боевую башню.

Полковник открывает ключами двери в храмину часовни.

Шамиль и мюриды входят в небольшую четырехугольную комнату. У южной ее стены на красном постаменте стоит изваяние Спасителя. Он высечен из цельного куска белого мрамора.

Шамиль встает напротив Иисуса и разглядывает его. У Шамиля тоже длинные белые одежды.

Иисус держит руку у сердца, как любит делать и сам Шамиль, держа четки.

Другая рука у Иисуса простерта.

Мюриды недовольно переговариваются за спиной имама: Коран запрещает любые изображения живых существ!

Шамиль поднимает руку – то ли призывая мюридов к тишине, то ли подражая Иисусу. Мюриды замолкают.

Фигура Шамиля повторяет фигуру Иисуса.

Голос Георгия Иобадзе: «Когда Шамиль вернулся с прогулки по Александровскому саду, он сказал: «Я тоже буду Ему молиться. Он мне счастье даст».

Присяга

Ателье фотографа Гольдберга. На большом столе Бернард Гольдберг собирает коллаж из фотопортретов лучших людей Калуги, Шамиля, его сыновей и его окружения. Примеряет последние фигуры для первого ряда – слишком большие меняет на те же самые, но поменьше. Приклеивает. Вот коллаж собран – восемьдесят фигур стоят в парадном зале Калужского губернского дворянского собрания.

Фотограф отходит к фотоаппарату и делает снимок.

Фотоколлаж Бернарда Гольдберга «Присяга Шамиля на верноподданство Государю Императору и России»

Голос Георгия Иобадзе: «Калужский фотограф Бернард Гольдберг девять месяцев работал над фотоколлажем: «Присяга Шамиля на верноподданство Государю Императору и России».

Часть V. Последний Зубр. 1869–1913

Чечень

Осень. Раннее утро. Остров Чечень – песчаная коса в Каспийском море. Рыбацкая лодка причалила к берегу.

Рыбак – чеченец Садо – берет корзину (чечень) с рыбой и идет вдоль берега.

Вдалеке стоит мазанка. Это барак лепрозория.

Садо вываливает рыбу на песок и быстро уходит, бежит почти.

Из лепрозорного барака выходят прокаженные, идут к рыбе.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как на острове Чечень приговоренные к каторге кормят прокаженных».

Воздержание шейха Овды

Двор дома шейха Овды. В центре двора вырыта глубокая землянка. Вокруг землянки сидят мюриды шейха. Кто-то читает Коран, кто-то дремлет в тени грушевых деревьев, кто-то прогуливается.

Из дома выходит жена Овды. Она несет поднос с разнообразной едой. Подходит к яме. Ставит поднос на землю.

Над ямой установлен колодезный журавль. Веревка спускается в яму.

Жена Овды поднимает журавль – на конце веревки не ведро, а такой же большой поднос с едой. Видно, что еда не тронута.

Мюриды восклицают: «О Алла! О Кроткий! О Милостивый! О Вездесущий!» Они начинают зикр вокруг ямы.

А жена Овды меняет подносы – свежую еду опускает в яму.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы видели, как суфий-шейх Овда уже седьмой год находится в полном уединении и не притрагивается к еде, которую каждый день приносит ему жена».

Зикры

Георгий Иобадзе объясняет:

Кунта-Хаджи благословил несколько учеников: Батыл-Хаджи Белхароева, Бамат-Гирей-Хаджи Митаева, Чим-Мирза Таумерзаева, Мани-шейха Назирова и Вис-Хаджи Загиева, Хусейн-Хаджи Гардanова.

Но он не оставил никаких указаний относительно правил исполнения своего зикра. Поэтому его последователи исполняют зикр по-разному.

Георгий говорит и показывает одновременно:

Баматгиреевцы во время исполнения зикра мотают головой вперед и назад – при этом подпрыгивают на месте попеременно с одной ноги на другую, повторяя при этом «Ла иллаха илла-ллах!».

Георгий продолжает качать головой, прыгать и говорит:

Гардановцы делают громкий зикр подобно баматгиреевцам.

Молодой человек прыгает и качает головой, но меняет амплитуду качания, она меньше:

У последователей Мани-шейха тоже имеет место покачивание головой.

Он останавливается, выравнивает дыхание, надевает белую папаху.

Чиммирзоевцы носят белую каракулевую папаху, за это их называют «белошапочниками». Они сопровождают свой зикр звуком жихра и распределяются в несколько кругов.

Георгий достает жихр, задает им себе ритм, начинает бежать:

В первом круге те, кто исполняет зикр с жирхом!

Он меняет направление, перестает стучать.

Второй круг, движется в обратную сторону по сравнению с первым.

Иобадзе снова меняет направление.

Третий круг идет в том же направлении, что и первый!

Опять меняет направление.

И, наконец, четвертый движется, как и второй, в обратном направлении!

Георгий останавливается, тяжело дышит, у него кружится голова.

Каждые десять минут все останавливаются и после короткого перерыва изменяют направление своего движения.

Георгий садится на землю, достает чеченскую скрипку – тянет на ней какую-то грустную мелодию и объясняет под нее:

Вис-хаджинцы исполняют зикр, напоминающий зикр кунта-хаджинцев и чиммирзоевцев, но с использованием старинной чеченской скрипки «Іад хьокху пондар»... Вис-хаджинцы, как и чиммирзоевцы, носят белые каракулевые папахи, за что их тоже называют белошапочниками…

Георгий перестает играть, задумывается и строго замечает:

Хотя, по сути, данное название должно относиться только к чиммирзоевцам!

Он откладывает скрипку, снимает папаху – повязывает платок:

Только гардановцы запрещают женщинам танцевать зикр. Все остальные разрешают – и женщины танцуют отдельно от мужчин.

Георгий Иобадзе в женском платке танцует все зикры одновременно: сначала он качает головой, прыгает с ноги на ногу, потом бежит по кругу, потом меняет направление, потом снова меняет направление, останавливается, тяжело дышит, улыбается: «Вот так примерно!»

Искушение шейха Овды

Двор Овды. Мюриды сидят вокруг землянки и читают книги. Вдруг из ямы доносится продолжительный стон. Два мюрида спускаются в землянку и выносят шейха. Шейх истощенный, худой. Но он показывает мюридам, что может идти сам. Шатаясь, он идет к дому. Мюриды следуют за ним чуть поодаль. Но вдруг шейх останавливается. Мюриды растерянно останавливаются тоже. Смотрят туда, куда обращен взгляд шейха.

Он смотрит на сохнущее во дворе дома белье, среди которого есть женское.

Шейх спускается обратно в землянку.

Мюриды поднимают руки к небу и кричат: «Ла иллаха илла-ллах!»

Они встают вокруг землянки. Начинают мотать головой вперед и назад, подпрыгивать на месте попеременно с одной ноги на другую, повторяя при этом: «Ла иллаха илла-ллах! Ла иллаха илла-ллах! Ла иллаха илла-ллах! Ла иллаха илла-ллах!»

Они поют все громче и все быстрее…

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как вид женского белья заставил шейха Овду продлить обряд духовного и нравственного очищения еще на шесть месяцев».

Нефть

Недалеко от хутора Кюренбеной. Восемь ям небольшого размера, местами крепленные деревом, наполнены водой и нефтью. Около ям на земле лежат метлы. Двое чеченцев собирают с поверхности воды нефть метлами и отжимают ее в ведра. Один горец берет два ведра с нефтью

и заносит в маленькую мазанку с большой вывеской «Нефтяная монополия Терского казачьего войска».

Голос Георгия Иобадзе: «Нефтяной бизнес – главный доход Терского казачьего войска».

Менделеев

У водопада толпа горцев-ингушей. Собираются сделать групповую фотографию с приехавшим в их места гостем Дмитрием Менделеевым.

Менделеев садится в кресло перед почти вертикальным склоном скалы. Горцы равномерно распределяются по всему склону. Фотограф руководит расстановкой.

Менделеев оглядывается на горцев и застывает, пораженный внезапной догадкой. Вскакивает и бежит к фотографу, размахивая руками и показывая на склон. Фотограф зажигает магний и делает фото.

Стоп-кадр: смазанный снимок бегущего Менделеева и горцев, стоящих на склоне в определенном порядке.

Голос Георгия Иобадзе: «Во время посещения Фуртоугского водопада Дмитрий Менделеев придумал Периодическую таблицу химических элементов».

Шамиль с сыновьями

Сын Шамиля

Казань. Старая татарская слобода. Двор дома Мухаммада-Шапи, сына Шамиля.

Мухаммад уже старик, одет в мундир генерал-майора русской армии. На груди ордена. Рядом с ним Георгий Иобадзе: это он расспрашивает генерала.

Мухаммад-Шапи: «Первый сын Шамиля Джамаллутдин еще в детстве стал аманатом-заложником. Его отправили в Санкт-Петербург и зачислили в Кадетский корпус. Он выучил русский, французский, немецкий. Какое-то странное наслаждение находил в решении математических задач и очень приохотился к танцам и гимнастике. Стал поручиком… Влюбился, хотел принять христианство. Но отец обменял его на пленных грузинских княжен. Джамаллутдин вернулся на Кавказ и вскоре умер от тоски. Гази-Муххамад – второй сын Шамиля – после Калуги поступил на службу к турецкому султану. Воевал с Россией, участвовал в осаде Баязета, стал маршалом. А я поступил в Собственный Его Императорского Величества Конвой.

Потом стал командиром конвоя. Когда началась война с турками, попросился воевать, но Его Величество сказал: «Твой брат за турок воюет. Негоже братьям воевать». И не пустил. Я дослужился до генерал-майора».

Из дома вышла красивая татарка средних лет.

Мухаммад-Шапи заторопился, говорит: «Вот женился на Биби-Мириам. В приданое получил этот дом. Живу тут, в Казани. Про третьего брата я почти ничего не знаю. Он родился в Калуге, а потом уехал в Аравию. Биби-Мириам! Постой, моя виноградинка!»

Он убегает за женой.

Георгий Иобадзе улыбается.

Фото с абреком Зелимханом

Хутор близ Шали.

Убитый абрек Зелимхан и карательный отряд

Георгий Иобадзе: «Чтобы стать ученым мужчиной, надо изучить одиннадцать наук: Коран; Хадис, или науку о вере и историю ее; «Сведения арабских писателей» – науку читать всякую арабскую книгу и объяснять книги; Наху – о всех верах на Земле; Эль-мул-Мамтык-поэзию; Эль-мул-пукхи-шариат – законы гражданские и духовные; Эль-мул-Маан – науку выражать кратко и пространно свои мысли; Эль-мул-Тин – медицину, заключающуюся в лечении болезней лекарствами и молитвами; Эль-мул-Наджул, или науку как делать предсказания о будущем и угадывать настоящее и прошлое; Эль-мул-Табир – науку разгадывать сны; Эль-мул-Баабул-мухибот – науку, как девицы могут заставить себя полюбить мужчину и обратно.

На изучение всего этого уйдет до тридцати лет времени. Но даже на всем Кавказе нет таких ученых людей, а в Чечне и подавно!

Кто-то зовет Георгия. Он подходит к группе военных.

Перед домом на земле на ткани лежит труп абрека Зелимхана – в папахе, босой. Темное лицо абрека в синяках и крови. К телу подходят шесть карателей – выстраиваются в ряд.

Зелимхан лежит у их ног – как убитый зверь у ног охотников.

Двое вносят раненого поручика Кибирова – командира Дагестанского конного полка. Его усаживают на пень в центре. Он, в отличие от всех, в белых одеждах. У него перевязаны рука и нога.

К ним подходит фотограф. Красиво подкладывает ружье Зелимхану, прикрывает раненую ногу Кибирова темным плащом, поправляет карателям шашки, чтобы были видны узоры. Фотографирует.

Подходят еще каратели. Теперь в кадре с трупом Зелимхана толпа.

Фотограф переставляет аппарат подальше, чтобы все поместились. Делает снимок.

Из дома выгоняют плачущих женщин и мальчика: дочь, сноху, жену и сына абрека. Их ставят в первый ряд – рядом с убитым Зелимханом. Они отворачиваются от трупа.

Еще один снимок.

Голос Георгия Иобадзе: «Каратели Дагестанского конного полка нашли в чемодане убитого абрека Зелимхана три предмета: золотую чалму, напильник и изображение мечети в Мекке».

Мертвые аулы мамхегов

Старуха сидит у кучи кукурузы – шелушит початки.

Старуха Хоретлева: «Мамхеги жили у устья реки Курджипс, в лесах. Нас было ни много ни мало – десять тысяч. Мы не торговали с соседями, но и не воевали ни с кем. Девушек своих не отдавали другим племенам и чужих не брали. Не ели ни свиней, ни кур, ни меду, ни сыру. Когда был запас бобов и гороху, не ели мяса вообще. Когда рождался ребенок, все мамхеги плакали день и ночь, а когда кто-то умирал – собирались вокруг дерева с покойником и ели и пили. И пели: «Варада, варада, варада!», и играли на дощечках: чикыр-чикыр! Потом полковник Коцарев многих мамхегов зарезал. Кто остался жив, ушел к османам. Все остальные живут в этом ауле. И зовут их, фамилии их – по аулам их, мертвым сейчас. Семья Беджановых – из аула Бадженай, семья Боджоковых – из Барджукая. Дачевы – из Дачи-Хабля, Духовы – из Духхабля, Куижевы – из Куиже, мама моя из Куиже. Патоковы из Патукая, Тхагановы из Таганая, Ардановы – из Уорданэ, Хакуновы – из Хакуная. А я – последняя из аула Хоретли. Хоретлева я».

Депортация

Украинец белит каменную саклю. Другой дорисовывает птичий и цветочный орнамент над узким и маленьким окном.

Подобным орнаментом уже украшены другие окна и стены.

Руки снимают со стены оставленный предыдущими хозяевами старый медный таз.

Таз выносят на улицу и оставляют у порога одноэтажного длинного дома-сакли.

Во дворе лежит свинья.

Суровая сакля превратилась в веселую хату.

Голос Георгия Иобадзе: «Чеченская семья была депортирована в Турцию, а украинская семья переселена на Кавказ».

Кража камня Тушоли

Лето. К «камню счастья» божества Тушоли подъезжают на арбе мужчины. Они спрыгивают – действуют быстро, согласованно, очень торопятся. Одни снимают навершие, укладывают в телегу. Другие начинают раскачивать столбик.

Женщины из ближайшего аула замечают это и бегут к «камню счастья». Столбик качают, тянут, он никак не выдергивается.

Женщины бегут, подбирая на бегу камни.

Мужчины сильнее качают столбик.

Женщины уже рядом, бросают камни в мужчин.

Мужчины под каменным дождем вырывают столбик из земли – падают с ним в арбу и гонят лошадей прочь.

Женщины на опустевшем холме кричат, проклинают, грозят вслед ворам.

Голос Георгия Иобадзе: «Вы увидели, как археологи выкрали «камень счастья» божества Тушоли, вызвав гнев кхекхалинских женщин».

Охота

Поздняя осень. Кавказский лес. Изморось или первый снег. По лесу идут вооруженные люди. Их лица тревожны. Ружья на изготовке. Людей много – они идут с разных сторон.

Это кольцо. Оно сужается.

Люди останавливаются, опускают ружья.

Всё молча.

Голос Георгия Иобадзе: «Так около Бабук-аула пытались поймать последнего кавказского зубра».

Ясная Поляна

Лето. В светлой рубахе и тюбетейке идет по дороге около Среднего пруда Лев Николаевич Толстой. Босиком. Вокруг никого нет, тишина.

Толстой, задумавшись, останавливается. Высоким звонким голосом поет что-то (не разобрать). Начинает медленно качаться с ноги на ногу и хлопать в ладоши. Побежал по кругу. Пробежал несколько

Последний кавказский зубр

кругов, хлопнул в ладоши – поменял направление – побежал в другую сторону.

Бежать легко – трава по кругу давно вытоптана и стала широкой тропинкой.

Георгий Иобадзе сидит на березовой скамейке чуть в стороне от графа. Он раскрывает свой потрепанный блокнот читает:

Нож-меч между нами,
Козел-баран между нами!
Змея-буйвол между нами!
Пусть нам сопутствует удача,
Пусть нас не минует добро! ◆

Екатеринбург – Арск – Москва, 2018

Алексей Сальников

НА ЭТОМ МЕСТЕ В 1904 ГОДУ

Под конец командировки все же сошлись они и с немцем, и с его переводчиком. К своему запоздалому стыду, который настиг Владимира, уже когда они прощались в гостиничном коридоре на недвижных волнах линолеума, часть пьяного столовского разговора содержала описание ссылки, которую пережила семья родителей Владимира, признания, что он тоже некоторым образом немец, и еще про жену, кажется, которая умерла год назад, а он все никак не может привыкнуть, что ее нет.

Каким-то образом обходились без имен, сразу сошлись неизвестно на чем, потому что все эти две недели сначала виделись на первом этаже или в магазине через дорогу, через несколько дней стали кивать друг другу, а там все вот так и пошло это обоюдное любопытство, закрепленное побочным житьем в полустаночном общежитии, здание которого будто ударилось оземь, как в сказке, и обернулось этакой гостиницей, где номера были еще туда-сюда, а все остальное, конечно, не очень.

Звук так легко проходил через дверь и стены, что Владимир не угадывал даже, а знал, кто пришел к сыну. Появление Вики всегда начиналось с бесполезного окрика кастелянши (как по-другому звать человека, стойкой регистрации которому служила старая школьная парта, Владимир так и не придумал), затем следовали громкие шаги человека, который не догадывается, какой шум он производит, и сердце Владимира невольно содрогалось за мгновение до того, как раздавался громкий требовательный стук: было в этом трехкратном ударе костяшками о дерево такое ожидаемое и вместе с тем внезапное, что Владимир и хотел бы, но не мог не сравнить с ночными стуками конца тридцатых прошлого века, которые сам он не застал, но его родственники постарше могли

пережить, и это была как бы генетическая память, и очень смешно на самом деле было это переживание Владимира, потому что сын понимал этот стук совсем иначе – вскакивал, чтобы открыть, сам стучал изнутри номера три раза по три и говорил в паузах: «Пэнни, Пэнни, Пэнни», только затем уже распахивал дверь.

Паулю не нужно было далеко ходить, но и пара его шагов от номера к номеру была отчетлива тем, что это были именно два шага с последующим терпеливым ожиданием. Пауль не стучался, а сбрасывал в чат несколько стикеров (сколько ни подглядывал Владимир, на экране всегда были почему-то улыбающиеся новогодние елочки).

Одним из первых вопросов немцу был вопрос про сына: за каким он притащил мальчика бог знает куда. Переводчик объяснил, что прадед Пауля был где-то в этих местах. После этих слов немец рубанул ладонью, будто деля столовский столик пополам, потыкал пальцем в одну из отмеченных половин и рассмеялся, не скрывая горечи. «Где-то по эту сторону границы», – объяснил переводчик слегка виноватые слова немца. Ответный вопрос Владимир понял и так, сразу же принялся объяснять, что Никита уже побывал за лето и у старшей сестры в Питере, и у другой старшей сестры под Москвой («Наверно, как прадед Пауля», – не удержался от шутки Владимир), даже летал в Грузию с матерью и ее новым ухажером, а затем настала очередь Владимира заняться сыном. «Ничего, – сказала бывшая, – все тебя понимают, да, горе, да, ты в печали, но давай уже обратно. Займись семьей, пока самого удар не хватил. Оставь сыну какие-нибудь воспоминания о себе, не все же моему Димочке с ним возиться, у него тоже, знаешь, дела не менее важные, чем у тебя». Все возражения, что командировка, что там и дикие звери вокруг очередной строящейся лесопилки могут бродить, что видеть друг друга Владимир и Никита будут вечерами и по выходным, бывшая с обычной своей беспечностью отмела, говоря, дескать, в любом случае даже такие встречи – это чаще, чем теперь, что нет никаких зверей, она уже посмотрела по карте – не такие там дикие места, а просто ветка в тайгу на пути от Екатеринбурга до Тюмени.

Чтобы Владимир не успел спрыгнуть, она подвезла Никиту на порог его квартиры сразу с вещами и отключила телефон.

Почти всю дорогу до поселка Владимир занимал себя тем, чем должен был занимать себя Никита, а именно: то и дело тоскливо и риторически вопрошал, что будет делать сын среди окруженного лесом поселка, если надоест сидеть в интернете. Немец, как оказалось, тоже задавался этим вопросом, но маял его внутри себя вместе с ужасом от того, что втравил свое чадо в эту дикую поездку, в эту экскурсию по безотрадным местам, утыканным разными видами хвойных, а когда увидел сам поселок, то ужаснулся еще больше, потому что вид строений, как бы пытавшихся вернуться к жизни, удручал больше, чем какая-нибудь рабочая стоянка из вагончиков, техники, повсеместной глины и единственной глиняной грунтовки, лежавшей в направлении ближайшего населенного пункта.

Тут была заброшенная школа, полузаброшенная поликлиника, заброшенные огороды, что перемежались живыми грядками с окученной картошкой. На горе видная отовсюду в поселке стояла заброшенная черная деревянная церковь, поодаль громоздился посреди леса утес, весь покрытый заметными крупными каменными складками, на утесе белела стела и торчали два высоких дерева. Когда Владимир узнал, что улица, которая опоясывала церковь, называется Круглая, это почему-то добавило ему тоски: улица не могла тянуться и разрастаться, было что-то фатальное в этом конечном количестве домов, которых могло становиться на улице только меньше, но никак не больше семнадцати. Тут и стояла гостиница, окнами с одной стороны глядящая на печальную гору, а с другой – на дикую змеящуюся улицу, в конце которой угадывался железнодорожный вокзал, такой же адовый, как и все остальное. Сразу по заселении Владимир не мог оторвать взгляда от вида побитых тепличек, крыш, лоскутно покрытых шифером, толем, черепицей, ржавчиной, пока не понял, почему эта картинка так ему знакома, причем не только знакома, но и сулит какое-то веселье, несмотря на некоторое отсутствие причин для такового. Тогда лишь Владимир успокоился, когда понял, что картинка почти один в один пейзаж с заставок раннего «Монти Пайтон».

Вид двух детей, вроде как ровесников Никиты, что скучали возле гостиничного крыльца среди наполовину вкопавшегося в землю остова гусеничного трактора, тоже слегка успокоил Владимира: все же были здесь дети и выглядели так, что не возникало опасений, что они отожмут у Никиты мобилку или втравят в какое-нибудь поселковское приключение, чтобы показать, что они не лыком шиты, а Никита лыком как раз-таки шит. Когда Владимир рассказал немцу про вот это вот первое впечатление от поселка, тот согласно закивал и стал сыпать словами, но выдрессированно замолкал то и дело, чтобы дать переводчику успеть за рассказом.

Когда немец и его сын вышли из поезда (а приехали они за два дня до того, как в поселке появились Владимир и Никита), он понял, что сына его тут или похитят, чтобы потребовать выкуп, или похитят и изнасилуют, а то и всё вместе – похитят, возьмут выкуп, изнасилуют, прикопают где-нибудь в тайге. Он даже увидел человека, который вполне может это сделать, – какого-то мрачного худого мужика, который, шаркая калошами, толкал впереди себя тачку, полную рессорными пружинами, и оглядел мимоходом немца, переводчика, Пауля, но на Пауле как будто задержал взгляд и что-то сказал. Вкрапив отсебятину, переводчик объяснил Владимиру, что тягловый абориген слегка удивился, что кто-то приволок в поселок ребенка и нецензурно обозвал немца неадекватом.

Немец слегка приободрился, когда увидел вполне себе живую девочку возле гостиницы – она висела, зацепившись ногами за какую-то перекладину между двумя столбами, похожими на телеграфные, светила трусами и держала в руках айпад, взрослых вокруг не было ни души, и при этом никто не кидался, чтобы отобрать у девочки планшет, не тащил

ее в лес, чтобы утолить свою низменную половую страсть. Не прошло и нескольких часов, а Пауль мало того что познакомился с девочкой, которую звали Вика, но даже и общался с ней при помощи сообщений с кривоватым гугл-переводом и сходил с ней на реку, и даже вернулся полностью живой и здоровый, хотя и попил на обратном пути воду из колонки, поел немытой малины и крыжовника и до крови расчесал комариные укусы на предплечьях и лодыжках. «Столбняк, заражение крови, дизентерия», – всю ночь напрасно протревожился немец, но когда увидел, что ни на первый день, ни на второй ничего такого не произошло, то успокоился и начинал слегка тревожиться, только когда видел вечером сына совсем уже грязного, как черт, так и эдак заклеенного пластырем или смазанного зеленкой.

В этом месте признаний немца Владимир ощутил неловкость. Это Никита должен был загореть, ободраться, замараться, а никак не немецкий мальчик, это Пауль должен был дважды поливать себя спреем от комаров и клещей перед прогулкой, или хотя бы немец должен был не выпускать сына из гостиницы, пока не убедится, что тот вылил на себя пару баночек репеллента. Но нет.

Владимир осторожно зашел в номер, Никита уже спал лицом к стене, ровно дыша парами фумитокса. «Эх, – разочарованно подумал Владимир, – я бы уже. Как тогда». Владимир пощупал шрам на затылке, который получил в одиннадцать лет, когда напоролся на косу, гостя у бабушки в деревне, привычно, как на часы, покосился на белую полоску ожога, которая осталась у него на запястье с детства при попытке выплавить пластмассовых солдатиков в глиняной форме (это был тем более обидный ожог, что не солдатики получились, а просто какие-то комки пластика). Потрогал шрам у себя под глазом, взявшийся от совпадения велосипедной поездки, темноты и ветки, что торчала навстречу. «Как бы радоваться надо, и как бы рад, – подумал Владимир, глядя на лоснящийся в свете ночника (Никита боялся спать в темноте) целый локоть сына. – Но правда он – кино».

Дело в том, что жестикулирующую Вику и таскавшегося с какой-то книгой Пауля, еще не зная их имен, не интересуясь у сына, как их зовут, забывая, когда Никита говорил, прозвал их Театр, Литер, затем как-то за обедом задумался, как прозвал бы Никиту, если бы все трое детей возле гостиницы были ему чужие. Может, сын смотрел так только на Владимира, потому что пытался понять, как Владимир себя чувствует: действительно ли увлечен фильмом, утянутым из интернета, или опять глядит в одну точку экрана, вспоминая, как это было больше года назад, правда ли слушает то, что Никита или кто-нибудь другой ему говорит, или просто кивает, а на самом деле думает о чем-то своем, – но за взгляд этот, очень внимательный, запоминающий, Владимир сначала подумал, что прозвал бы Никиту Фото, а потом подумал, что все же Кино. Было в Никите что-то не выхваченное моментом, а как бы отрепетированное, будто то, что он остается цел и невредим, было опробовано, выхвачено нужным дублем и добавлено в окончательный вариант монтажа. Это

везение умножалось и тем, что сын был очень осторожен – во дворе не поднимался выше третьей ступеньки шведской стенки, на роликах и коньках катался не иначе как в наколенниках, налокотниках и смешном пластмассовом шлеме. Эта осторожность взялась у него не сама собой, причина была действительно: ДТП, «скорая», все такое, но как бы пора уже было об этом забыть хотя бы слегка, так считал Владимир.

То, что Никита прикрывает уши этакими круглыми колпачками сложенных ладоней, первым заметил дядя Дима – видимо, его слегка бесило, что во время чтения на ночь пасынок, вместо того чтобы внимать, специально убавляет чтецу звука и при этом еще загадочно смотрит. Тогда Никита признался, что увидел по «Ностальгии» черно-белый документальный фильм, где показывали школьный класс во время урока, и если подносить руки и слегка закрывать одно ухо и другое, то получается такой же звук, как в том документальном фильме: вроде бы и тихо, а все равно есть какой-то шум, вроде шипения, будто трубку телефона взяли, но ничего не говорят и пустота по ту сторону как-то себя показывает.

«Так тебе мозг и так постоянно крутит документальный фильм про твою жизнь. А по ночам, когда спишь, всякую феерию с розовыми слонами, полетами и, не знаю, что там у тебя еще. А если наоборот – то это уже с башкой проблемы жесткие». Эти слова каким-то образом наложились на то, что после смерти папиной жены Никита внезапно понял, что тоже когда-нибудь умрет, да так понял, что, стоило лишь маме или дяде Диме закрыть дверь в его комнату, его, завершившего чтение, охватывал такой ужас, от которого не было утешения: никто не был бессмертным, а значит, и Никита тоже когда-нибудь перестанет быть. В то, что после смерти что-нибудь есть, он категорически не верил. Когда Никита спросил папу однажды, что, может, имеется там какая другая жизнь, а папа ответил, что, да, всякое может быть, конечно, но ответил не сказать что очень уверенно, да и вообще весь его вид говорил, что он тоже не слишком проникнут киношными словами про то, что умершие смотрят за всеми и помогают близким, что всегда будут жить в сердце, и таким вот всяким словам, которые произносятся с экрана на последнем издыхании. С этой поры Никите не так весело было смотреть, как главный герой пачками изводит врагов, какими бы гадкими они ни были. Он представлял, что враги жили вот так же, как он, были такими же, как он, Никита, играли в игры, ели какую-то еду, день за днем переживали о своей неминучей гибели, пока не дошли до столкновения с персонажем, которого буквально не брали ни ножи, ни перекрестный огонь, ни ковровые бомбардировки. Это было, наверное, жутко встретиться с чем-то таким.

А затем одной из ночей, когда ужас был, казалось, особенно невыносим, внезапно пришла мысль, что бессмертие можно добыть волшебством, что должна быть некая магическая вещь, до которой можно дотронуться, или какое-нибудь особенное место, замаскированное под

обычное, куда достаточно попасть, чтобы стать бессмертным. Никита сам это себе придумал и сам себе не поверил, но зато успокоился, потому что на поиски такого места у него была уйма времени. Только в самолете при взлете и посадке, когда Никиту возили в Грузию, в Москву, в Петербург, он начинал опасаться, что до поисков магической вещи или места может не дойти.

Его устраивал поезд, поселок, где не могло ничего взорваться, не было ни лавин, ни наводнений, иначе после первой же лавины или наводнения поселок никто бы не стал восстанавливать – настолько ненужной казалась Никите эта кучка домиков вокруг горы и около. Ему понравилась гостиница на первом этаже, на окнах не было решеток, поэтому в случае пожара можно было просто прыгнуть на улицу с высоты полутора метров. От энцефалита Никита был привит, но полно было у отца баллончиков со спреем от клещей. Было так безопасно, что даже скучно. Интернет ловился хорошо, а телевизор показывал всего несколько каналов, большая часть которых была какой-то странной, там постоянно показывали местные народные фестивали, выставки меда, кваса и яблок, а из тех, которые совпадали с теми, что показывали дома, имелись только НТВ, «Звезда» и «Спас». Делать было нечего, нужно было знакомиться с детьми, мимо которых Никиту проволок папа, так спеша заселиться, словно мест в гостинице могло не хватить. Эти же мальчик и девочка сидели в углу столовой в другом крыле гостиницы и, как и Никита, ели суп, пюре и котлету и поглядывали на новенького с тем же выражением лица, с каким на них смотрел и он сам. Вилок в столовой не было, только ложки, суп, пюре и котлета поедались с помощью одной только ложки, даже отец перекинулся с Никитой парой слов по этому поводу, потому что среди пластмассовых подносов заметил один алюминиевый и удивился, что этот поднос не украли за время запустения, одобрил то, что уцелели хотя бы ложки, было бы плохо, если бы в столовой остались одни вилки. Мальчик и девочка лишь косились на Никиту, но ничего не говорили друг другу, сидели в телефонах, точнее, мальчик сидел в телефоне, а девочка – в планшете с яблоком.

Какое-то время Никита, оставшись один, решался выйти и познакомиться, но, когда решился, ни мальчика, ни девочки возле гостиницы уже не было. Видя его разочарованное томление рядом с грудой ржавого металла, гостиничная повариха, вышедшая зачем-то на улицу прямо в белом своем халате, сказала: «Ты Павлика, что ли, с Викой ищешь? Так они на реку пошли, наверно. Викины уши искать или не знаю зачем еще, вода сейчас ледяная». Поняв по Никитиному виду, что он лучше умрет тут же, чем спросит, где река, она нарисовала в воздухе что-то вроде перевернутого вопросительного знака (точкой от Никиты), показывая, что на реку нужно идти, обойдя холм, а потом прямо.

Река за домами под холмом, конечно, угадывалась по блеску воды на солнце, но по сути рекой не была, или была по весне, или осенью, когда шли проливные дожди, так это был широкий ручей, в котором угадывались крупные камни, чья длинная тина, как волосы от ветра,

полоскалась по течению. Что интересно, к реке вела колея, размытая настолько, что глины в ней не осталось – одни булыжники, а за рекой никакой колеи не было, похоже на то было, что вся техника, пытавшаяся когда-то перейти реку, оказалась смыта. «Не как Назгулы, а как в унитазе», – почему-то подумал Никита. Он видел такие речки в Грузии, только эта была поспокойнее, но все равно была покрыта такими водяными шишками в тех местах, где на дне лежал камень покрупнее. Буквально в шаге от его кроссовки внутри реки Никита увидел несколько небольших рыбок, что удивительно, почти совершенно неподвижных, как в аквариуме.

В подлеске на том берегу не столько виден был, сколько угадывался дым костра. Никита прикинул, что промочит ноги примерно до колена, сопоставил это с тем, что знал об энцефалитных клещах, и сходил в гостиницу за баллончиком. «Не нашел?» – спросила курившая у крыльца повариха. «Нашел», – сказал Никита.

Два раза ступил по дну и тотчас же понял, что правильно решил не разуваться, потому что сразу что-то такое вроде ножа, торчавшего снизу, с некоторым сопротивлением со стороны кроссовки, но все же слегка проткнуло подошву. Когда Никита осторожно потянул ногу вверх, радуясь, что избежал пореза, это острое не потянулось за кроссовкой, а осталось среди булыжников, словно вмурованное в реку. Присев прямо на песок на другом берегу, Никита скрючился и попытался найти место, куда была ранена кроссовка, но среди других мелких трещин и комка сигаретной фольги, намертво вбившегося между протекторами, ничего не было видно.

Пойдя в ту сторону, где воздух между соснами был особенно сиз, Никита обнаружил сначала небольшой костер, как бы прячущийся в ямке под боком огромного серого валуна, а за валуном как бы и знакомых и незнакомых пока девочку и мальчика. Они сидели спиной к нему на пружинистом сухом стволе сосны, который не смог совсем упасть на землю, потому что мешали ветки. Мальчик слышал, что Никита подходит, поэтому уже повернул голову и смотрел искоса, отчего казалось, что смотрит хитро. «Привет, – сказал ему Никита, – что делаете? Можно с вами?»

Мальчик тронул девочку за плечо и показал на Никиту.

Не так уж много времени прошло с того момента, как девочка развернула к нему айпад с крупной надписью «ПРИВЕТ! КАК ТЕБЯ ЗОВУТ?», а Никита уже знал, что Вика – это Вика, а Пауль – Пауль, а не Пол, как сначала Никита прочитал с телефона Пауля, потому что видел похожее имя латиницей на альбоме Маккартни, когда гостил у сестры. Знал уже, что Вику отправила к тетке мать, чтобы справиться с какими-то делами, в то время как у самой тетки дел было невпроворот, знал, что Вика слабослышащая и от нее уплыл по реке слуховой аппарат, когда она упала, поскользнувшись на камне. Знал, что отец Пауля – наладчик или консультант по станкам, которые привезли из Германии, а зачем тут сам Пауль – сам Пауль не мог объяснить и сам не мог понять, но его вроде

все устраивало. Общались они, показывая друг другу экраны своих телефонов, но позже Никите казалось, что это был настоящий разговор, где имелось местами даже некоторое перекрикивание, особенно когда речь зашла о камне, который Вика и Пауль пытались нагреть до такой степени, чтобы он треснул, потому что им показалось, что камень похож на лежащего человека и, может быть, там внутри, как в яйце, томился кто-то волшебный и заколдованный, кто-то такой, кого не берет жар пламени, но при этом кто-то дружелюбный. Сам Никита не заметил, как уже подтаскивал дрова в костер, обламывая сухие ветки с павшей сосны, рыская по окрестностям в поисках палок, шишек, сухой травы, поддувая в костер, чтобы он гудел веселее. Пауль воскликнул что-то вроде: «Сауэрстофф» – и, орудуя острым толстым суком, принялся подкапывать камень с другой стороны, проковыривая нору к костру.

Дым был замечен в поселке, уже шел в их сторону длинный, какой-то весь черный человек, чьи щетина и засаленная кепка блестели на солнце. Никита, Пауль и Вика так и замерли, раздумывая, бежать или нет, раз их уличили в играх с огнем. Глаза у незнакомца были маленькие, но видно, что тусклые, лицо красное, больше даже в сторону фиолетового был оттенок, нижняя губа у него была крупная, несколько отвислая и потому слюнявая. «А-а, – скучным голосом сказал черный длинный незнакомец, – камень хотите расколоть». И, прицениваясь к костру, зачем-то почесал под мышкой у своего как бы стиранного в машинном масле пиджака, затем щетину на щеке. «Так вам нормальных дров надо и воду в чем-то носить, когда камень нагреется», – сказал незнакомец, поманил за собой и, не оглядываясь, пошел в сторону поселка. Человек оставил их у покосившейся калитки в очень высоком заборе, обкиданном по верху новенькой колючей проволокой, но не сразу оставил, а посмотрел на них троих, что-то прикидывая, в итоге вынес с десяток поленьев и пустое ведро, которое отдал в свободную от айпада Викину руку.

Когда пара поленьев, сунутых в огонь, занялась, он пришел к ним снова, таща охапку дров, бросил дрова на траву, немного поглядел на камень, на огонь и медленно удалился такой походкой, будто старался, чтобы просторные кирзовые сапоги не слетели с его ног. Вика показала Никите экран с надписью: «Когда закончим, надо отнести ведро», поковырялась в клавиатуре, и на экране, обращенном к Паулю, была надпись: «Es ist notwendig, den Eimer zu tragen, wenn wir fertig sind». Пауль почему-то рассмеялся. Кажется, дело было не в том, что что-то было не совсем правильно в этой фразе, а просто ему было радостно и весело на нее глядеть.

Никита понял это, поскольку Вика и ему понравилась, она могла шутить совсем без слов, одной только мимикой и движениями показывая, что ей тяжело тащить ведро, она рассмешила и Пауля, и Никиту, у нее было очень живое красивое лицо, которое она могла скорчить в какую-нибудь все время разную гримасу, если замечала, что на нее смотрят. Чтобы обратить внимание на экран, на котором она почти безостановочно двуязычно что-нибудь набирала, она долбила по плечу Никиты

или Пауля, как в клавиши фортепьяно, сложенными вместе указательным, средним и безымянным пальцами правой руки, а левой держала уже айпад, чтобы совать его чуть ли не под нос собеседнику, и при этом внимательно и с интересом следила за глазами того, кто читал, а затем ждала ответа, немного наклонившись вперед и с любопытством глядя исподлобья (она была ниже Никиты и Пауля, потому что ей было еще только девять, а им уже почти по двенадцать).

Разумеется, ничего от игры нельзя было ожидать, кроме процесса: смотрели, как одно за другим поленья превращались в яркие кубики углей, по которым пробегало что-то вроде белой тени, что-то в этом было от подвижной рекламы кока-колы с рекламного щита, если подойти к экрану слишком близко и не видеть целиком все пиксели изображения разом, а выхватывать взглядом только часть где-нибудь с краю. Вместе с Паулем ходили за водой, чтобы легче было тащить, вместе выливали все сверху на камень, который шипел и не сдавался, затем снова ждали, пока валун нагреется до нужной, по их общему мнению, температуры.

И все же видно было в свете сгущающегося уже вечера, длинных теней в оранжевом от солнца и огня воздухе, как не только Никита, но и Вика, и Пауль разочаровались, когда валун внезапно треснул вдоль себя, тяжело упал в костер и легко прокатился в один оборот через пламя, а в оставшейся лежать половине не было ничего, то есть там был такой же камень, какой был и сверху, и сбоку, и камнем этим был заполнен валун полностью.

«Ничего?» – спросил их черный человек, когда принимал ведро, хотя и сам уже знал ответ, потому что и слова Никите не дал сказать. Сам же и ответил: «Никогда ничего».

Отчасти сломленные таким разочарованием все трое два дня только и делали, что ходили по окрестностям. Пауль везде носил с собой книгу без обложки и без нескольких первых страниц, потому что пустил все это в свое время на растопку напрасного костра. Книга сплошь состояла из длинных немецких слов, напечатанных большими буквами с двоеточиями над некоторыми «о». Пауль показывал книгу и говорил: «Стерблише машинен», потом показывал перевод гугла: «Смертоносные машины», но ни то ни другое Никите ничего не говорило, как ни о чем не говорила и жестикуляция Пауля, когда тот пытался сказать, что съедает поселок и куда-то катится на гусеницах убитого трактора, что стоял возле гостиницы.

Но вот как раз после обеда, во время которого Пауль слегка дичился на винегрет, съел сначала капусту, затем горошек, картошку, а свеклу вовсе есть не стал, снова они сидели в тракторе и висели на турнике, словоохотливая повариха, выйдя покурить, рассказала Никите историю, что в церкви на горе был убит последний в поселке белогвардеец, засевший с пулеметом на колокольне, – никак его не могли оттуда выкурить, пока не выстрелили из пушки. Каждый раз, принимая первоклассников в октябрята (когда-то имелись первоклассники), учителя и ученики ходили на гору и рассказывали эту замечательную историю. Никита

представил себя на месте белогвардейца, и ему это не понравилось, даже ему, не особо опытному в военных делах, было ясно, что немного успел человек с пулеметом, если такой был, если его вообще не выдумали, окруженный со всех сторон, но вдруг возникла идея, что никто не хоронил этого пулеметчика, что он упал внутрь колокольни, пробил пол и остался в подвале, поэтому его скелет может лежать где-нибудь там внизу среди черных досок. Дважды он пересказал эту историю, путая буквы от волнения, и предложил разыскать скелет. Вместо того чтобы сразу загореться очередным общим приключением, Вика и Пауль принялись гуглить, кто такие октябрята и белогвардейцы. «Я ничего не понял», – честно написал Пауль в итоге, и Вика, когда увидела слова в телефоне Пауля, показала, что тоже ничего не поняла. «Главное – скелет в церкви!» – ответил им Никита, за эти дни он был так выдрессирован чудесами машинного перевода, что изо всех сил старался упрощать предложения в угоду иностранному гостю, тем более Пауль, кажется, поступал совершенно так же.

«Давайте просто посмотрим», – предложил Никита. «Я там уже была, – ответила Вика. – Там только доски, мох и кирпичи». И все же пошли по ближайшей тропке наверх.

Холм, что казался таким крутым и высоким снизу, не так сильно поднял их над поселком, даже тропинка, что от крыльца гостиницы выглядела почти вертикальным подъемом, была почти ровной, как обычный тротуар. Не первый раз уже Никита попадался на этот обман, пробуя одолеть высоту, которая не разочаровывала бы, если на нее забраться, когда тащил отца или мать на разные горы в городе или возле. Всегда была эта пешеходная нетрудная тропинка или асфальтовая дорожка – и всё, а затем те же дома, те же деревья.

Однако, чем ближе – выше становилась церковь, тем больше она напоминала Никите один из тех фильмов, которыми папа, дядя Дима и мама пытались пичкать его для общего развития, показывая, что раньше кино воспитывало в людях исключительно хорошее. Папа дважды пытался не уснуть на первой серии «Незнайки с нашего двора», пока не признался, что и в своем детстве никак не мог понять, про что этот фильм, и, как только заканчивалась вместе с титрами песня, мозг будто отрубался и очухивался на обличающем Незнайку заседании, затем при появлении заматерелых Электроника и Сыроежкина, а чем все заканчивалось, он, убей бог, так и не помнит совсем, надеялся, что взрослый сможет осилить этот шедевр кинематографа, но не смог.

Дядя Дима сломался на двух фильмах. Ближе к финалу «Сережи» он выключил свет в гостиной и подозрительно швыркал носом из кресла в углу. Советского «Питера Пэна» он поставил на паузу во время танца Тигровой Лилии перед Питером и признался маме, что много вещей видел, читал довольно смелые вещи, но впервые за пару лет, наверное, покраснел – настолько происходящее в кадре было странно и неудобно. «Ну да, как бы современным взглядом необычно смотрится», – отвечала мама. «И еще забавно, – сказал тогда дядя Дима. – У меня сын лет

в семь как раз на премьеру попал первого января, когда раньше всех телевизор включил после новогодней ночи. Он потом, наверное, года четыре считал на полном серьезе, что кардинал Ришелье, когда оказался с мушкетерами, пошел в пираты».

Церковь походила на ту, что едва ли не главным героем была в одном из показанных фильмов, в фильме «Вий». Папа признался, что для него это был когда-то настоящий триллер, один из двух советских (второй был «Десять негритят»). Не сказать, что летающий гроб сильно впечатлил Никиту, но теперь, когда он стоял почти возле высоких ворот с полукруглым верхом, смотрел на скачущую и глядящую на него с крыши очень черную молчаливую ворону, то, что был день, делало еще более жуткими драную колокольню и чей-то бледный портрет над входом, от которого остались только несколько пятен краски, причем все равно понятно было, что это чье-то лицо. Никита представил, что когда войдет внутрь, то несколько фигур, составленных из чешуек масляной краски, как из бабочек, возникнут у него за спиной, будут бесшумно следовать за ним, блестя отдельными паззлами в тонких, как лезвия, лучах солнца, сочащегося сквозь дыры в стенах и крыше.

Не совсем уже хотелось заходить внутрь, но тут же стояли Пауль и Вика и ожидали от Никиты какого-нибудь поступка. Никита осторожно приблизился к воротам, к тому месту, где в них угадывалась небольшая дверца, и заглянул в щель между досками, внутри ничего не было видно, Никита дернул дверную ручку на себя, но дверь даже не шелохнулась, у Никиты возникло ощущение, что он дергает скобу, вделанную в бетонную плиту. Никита толкнул дверь, но так же можно было толкать пятиэтажку. И только после этого он заметил, что вход забит множеством огромных металлических скоб, обход показал, что кто-то, как здоровенным степлером, прошелся по всему периметру, намертво заколотив все возможные лазейки внутрь. «Нагель», – зачем-то сказал Пауль на все это.

Таким образом, еще одно приключение закончилось почти ничем, только тетка Вики, узнав, что та таскалась возле церкви, где, как оказалось, много кто покалечился, а кто-то даже сложил буйную голову, накричала на Вику страшным голосом прямо при друзьях. Тетка была моложе папы и мамы, но, когда ругалась, пунцовея от натуги, такая полноватая, в косынке, которая была повязана толстым двойным узлом где-то между затылком и темечком, тетя выглядела, как пожилая соседка, что вечно была недовольна тем, что Никита, его мама и дядя Дима живут этажом ниже. Вика тупила глаза от ругани, но тетя то и дело разворачивала к себе Викино лицо и, отчетливо артикулируя, грозилась, что Вика и шага от нее больше не ступит, раз так, а завтра они идут за грибами на целый день, а послезавтра – за ягодами, а послепослезавтра Вика пойдет вместе с тетей на работу… и так день за днем, пока не приедет мать.

Не зная еще, что тети хватит не больше чем на один день, Пауль и Никита затосковали. Они пробовали занять себя шахматами,

и увлечения этого хватило на пару часов, потому что в сети их обоих буквально размалывали каждого чуть ли не за пятнадцать ходов, а друг с другом сидеть и молчать было все же не очень весело. Откопали было пару коллекционных карточных игр из топа плеймаркета, Пауль даже вложился в какую-то непобедимую, судя по ютубовскому гайду, колоду, но и с этой колодой его буквально возили щами по самому дну самой низшей карточной лиги, точно так же, как и Никиту, у которого имелись только те карты, что выпали при обучении основам и бесплатном дневном испытании. Переживая унижение за унижением, Никита внезапно вспомнил недавнюю мысль про белогвардейца на колокольне. «Вот так же, наверное, было и у него, только один раз и потом – всё, пустота, – подумал Никита и глянул на утес с двумя деревьями и стелой. – Он, наверное, смотрел на эти два дерева и успел заметить, что неплохо было бы перенестись туда как-нибудь незаметно от тех, кто его окружил, и пожалел, что ничего уже не поделаешь. А потом бам – и всё». Эта мысль занимала Никиту некоторое время, подступила этакой склонившейся к нему тенью, но тут Пауль догадался пройти вдоль реки и поискать «аппарат для слуха». Ничего, конечно, не нашли, добрели только, зачем-то переворачивая камни на берегу, до какого-то болота, в котором река и терялась, а после, уже вечером, когда тетка Вики уснула, устав бдить, или вернула племяннице отобранный в наказание планшет, Никите пришли от молчаливой девочки несколько сообщений.

Были они такие: «Я!», «Видела!», «Нору!», «Там!», «Барсук!» (стикер с барсуком), «Я!», «Знаю!», «Где!», «НОРА!», «НАДО ПОКОРМИТЬ!»

С утра пошел сильный дождь, но это уже не могло их остановить. Тетка, отправляясь в строящуюся контору, где, по словам Вики, «красила и шуткатурила», поймала Вику за голову и, похожая на гипнотизера, медленно произнесла: «Ни шагу от дома. Поняла?» Вика, разумеется, кивнула, но это обещание тоже не могло остановить их поход к норе. В обед они насовали в рюкзачок Пауля три надкусанных пирожка с ливером и пошли через реку. Чтобы рюкзак не промок насквозь, Пауль сначала надел его на плечи, а уже затем накинул свой желтый полиэтиленовый дождевик, отчего стал похож на горбуна. Совсем не озаботились тем, что нужна резиновая обувь, у всех троих были полиэтиленовые плащи, под которые каким-то образом проникала вода. Еще не дойдя до реки, уже промочили ноги, войдя в подлесок, промочили штаны снизу, а за те полчаса, что двигались к норе, задевая руками и головами кусты и ветки, вымокли, похоже, полностью все трое. Хорошо, что нора оказалась именно на том месте, где была тогда, когда ее заметила Вика. Мало того, совсем недалеко в самой норе имелся барсук в количестве одной штуки, который не только не стал прятаться, увидев людей, а будто ждал встречи и как бы слегка улыбался, покачиваясь из стороны в сторону. Боясь, как бы барсук не передумал, Никита спешно влез в рюкзак к Паулю и сунулся к норе с протянутым угощением в руке. Барсук подался навстречу, но что-то его остановило, заставило отворачивать морду, будто в смущении. Никита подошел поближе, сел на корточки

с протянутым в сторону барсучьей морды пирожком, взятым за ненадкусанный уголок.

Тут барсук все же решился и ухватил угощение, да так жадно, словно пытаясь зацепить зубами и руку Никиты. Пирожок, видно, не пришелся барсуку по вкусу, потому что он сразу выплюнул его и даже попятился от еды, весь как-то скрючившись, тяпнул пирожок еще раз, но видно было, что не для того тяпнул, чтобы попробовать: вдруг понравится со второго раза, а просто, чтобы именно укусить. Затем барсук сделал попытку еще раз броситься к Никите, но вода, лившаяся сверху, помешала ему, потому что барсук, похоже, и глядеть не мог на дождь, не то что мокнуть, он как-то стеснялся капель и струй. «Наверно простыл», – предположила Вика, и они отправились домой, жалея, в общем чате, что не удалось погладить зверя.

Когда женщины в гостинице – кастелянша, повариха и уборщица – увидели их такими, то издали горестный вопль. «Господи, – говорила уборщица, волоча Вику в сторону свободного номера 104, – господи, мало глухая, еще и пневмония если. Еще тетка голову оторвет, если увидит». Кастелянша, заталкивая Пауля в немецкий номер, кричала, словно пытаясь перекричать языковой барьер: «Хот. Драй, хот вош, как там, бл*дь? Хот шауэр энд драй весь, всю одежду драй, ферштейн? И под одеяло». «Ладно этот, ладно эта, – ругалась на Никиту повариха, – но ты не маленький вроде, господи».

«А тут хорошо, лучше, чем у нас, – одобрила номер Вика, когда основные крики утихли. – Хожу тут перед зеркалом в чьей-то шерстяной кофте, как в бальном платье». Никита решил было просочиться к Вике, но был остановлен командой внимательной кастелянши: «Куда? Ну-ка, на место, быстро! Башка дурная, вон до сих пор мокрая».

«Завтра пойдем на скалу», – написал Никита и поймал себя на том, что набирает слова, решительно выпятив челюсть.

«Для чего?» – спросил Пауль.

«Залезем на елку».

Никите придумалось, что на поселок наложено проклятие, связанное с последним убитым белогвардейцем, а главное, с тем, что никакого белогвардейца не было, а призрак его все равно как-то висит над поселком, каким-то диковинным образом делает так, что в камнях ничего нет, в реке имеются острые предметы, церковь не открывается, а барсуки болеют, кроме того, сам поселок будто умер, но продолжает жить каким-то совсем непонятным образом. Единственный способ – залезть на самую высокую точку, откуда видны будут река, дома и вокзал, посмотреть, в чем дело.

А еще очень хотелось попробовать, получится или нет влезть на самую верхушку елки – не той, что пониже, густой и зеленой, потому что там иглы и ничего не видно, а вот именно на сухую елку забраться, проверить – хватит ли храбрости, а история о проклятии наложилась сверху вроде условий игры в какую-нибудь из тех настолок, которыми мучил Никиту жених старшей сестры, считая, что это должно быть

увлекательно. Это была тоже как бы настолка, только настоящая, с как бы настоящим, видимым глазу проклятием, настоящими реками и норами, с вполне осязаемой и видимой высотой, которую нужно было преодолеть дважды: сначала найти тропинку, которая вела на скалу, а затем вскарабкаться по веткам на самый верх.

Вика ничего не поняла, но согласилась, что нужно сходить туда. Хотя бы посмотреть, что там и как на скале. Пауль разобрался сразу, что к чему, зачем это нужно Никите, потому что до сих пор, наверное, смотрел на все вокруг в этом поселке как на что-то если не волшебное, то совершенно невозможное в его немецкой жизни. Еще до похода к барсуку Пауль, разглядывая, как светятся в темноте, слегка помаргивая, бледные неоновые трубочки на двух старых магазинных вывесках «Пиво. Воды» и «Продукты. Хлеб», написал Никите: «Fallout. New Vegas». И пусть это было совершенно то же, что приходило в голову Никите, когда он видел эти обведенные голубой рамкой розоватые буквы над большими зарешеченными окнами, но Никита только вывеску считал элементом, похожим на игровой, а Пауль все вокруг оглядывал тем же взглядом игрока в компьютерную игру.

Первый поход ничего не дал, они проблуждали вокруг утеса, но наверх забраться не смогли, хотя почти сразу же отыскали протоптанную дорожку наверх по пологому склону, но привела она их в какой-то каменный угол, одна стена которого была черна от сажи, на второй углем была выведена надпись про живого Цоя, а ниже широкой кистью синей масляной краской с потеками – слово из трех букв. Вика с Никитой внимательно смотрели, как Пауль лезет в телефон, тщательно сверяется с буквами, переводит простую синюю надпись, но не потому, что ему интересно, что означает это слово, а потому, что оно короткое. Когда перевод нашелся, Пауль не смутился, а внезапно сказал: «Дота, контр-страйк», а следом воспроизвел с очень сильным акцентом, но вполне узнаваемо несколько расхожих русских выражений и слов, которые, очевидно, считал безобидными, а закончил все словом «фак».

Второй круг навел их на поляну, полную лесной земляники, которая незаметно перешла в черничные залежи среди лужайки, где вместо травы сплошь росли мох и папоротник. Чтобы не вызывать преждевременной тревоги у сердитых гостиничных женщин, сходили к черному человеку и осведомились, есть ли какая-нибудь дорога на скалу.

«На елку решили забраться? – спросил черный человек. – Так там простая дорога, она даже синей краской отмечена». Грязными толстыми пальцами одной руки он показал скалу, и в его исполнении она выглядела, как такой парашют из пальцев, указательным и средним другой руки он показал человечка, который идет по лесу в обход, чуть дальше, чем прямо за спину скалы, и там будет видно, там березы отмечены: сначала самая толстая обведена такой каемкой (он показал руками и толстую березу, и ширину каемки), а потом подходишь и смотришь, где такая же каемка, только потоньше на следующей березе, и так вот идешь, идешь

и сам не замечаешь, как оказываешься наверху. (Тут он утвердил человечка из пальцев на скале из пальцев.)

«Я все понял», – сбросил в чат Пауль. Когда они отошли от калитки черного человека, отблагодарив его одним словом и двумя молчаливыми кивками, лицо Пауля было удивленным. Он написал: «Нужно найти дерево. А потом похожее дерево. А потом мы поднимемся».

«Я тоже все поняла», – написала в чат Вика. Остаток дня они то и дело поглядывали на утес, да так часто, что их едва не разоблачила кастелянша. «Вы не туда ли намылились? – спросила она у Никиты. – Так там ничего нет, кроме консервных банок, потому что, когда я маленькая была, мы туда в ночевки ходили, чтобы туристами себя почувствовать».

И опять же не сразу нашли тропинку, взяли правее, чем нужно, затем стали выбираться обратно и вышли к норе барсука, откуда несло дохлятиной, повернули к поселку, повторяя пройденный путь в обратном порядке, и вдруг на этом же самом пути выросла вдруг толстая, совершенно заметная большая береза с толстой синей полосой поперек ствола. Было удивительно, как не заметили ее раньше, – несколько конфетных фантиков, что они бросили на землю во время задумчивого перекуса, показывали, что они стояли в полутора метрах от нужного дерева. Недалеко от березы стояла еще одна береза, отмеченная синей полосой. В желании избежать нудного перехода от одной точки леса к другой Никита вгляделся в чащу, пытаясь найти синее где-нибудь подальше, чтобы миновать сразу несколько деревьев, но оттуда, где они стояли, была видна только одна вот эта вот вторая береза в краске. «А если смыли или сломали?» – подумал Никита.

Но именно от этой второй березы оказалась видна третья, а от третьей – четвертая. Слегка изгибавшаяся дорожка наверх уже начинала угадываться, но, чтобы не рисковать, снова уйти не туда, они, точно рисуя по пронумерованным точкам, честно двинулись от дерева к дереву и не изменили пути, даже когда казалось, что тут имеется очевидный обман, чтобы увести чужаков в другую сторону: вот же путь наверх, а не к сосне в такую низину, но от сосны стал виден столбик из камней, залитый сверху синим, похожий из-за этого на такое грубое пирожное в глазури, сбоку же от столбика угадывалась засыпанная желтыми иглами большая металлическая банка.

У того, кто отмечал маршрут, имелась еще краска, чтобы вести любого, кто захочет все выше и выше. И вот Пауль, Никита, Вика шли от метки к метке, пока не нашлось впереди ни одного дерева, ни одного камня, где была бы краска, зато была поляна, утыканная березками, усыпанная листьями, на краю которой стояла крашенная белым стела, а рядом с ней две елки. Было странно видеть стелу и две елки так близко.

От памятной таблички на стеле виден был только зеленый от окиси уголок, все остальное закрыто было несколькими слоями извести и краски. Сухая елка отсюда казалась уже не такой огромной. Оглядев ствол от слегка поеденного жуками основания до раздвоенной верхушки, Никита представил, насколько легко будет пробраться между

крупными нижними ветками до середины, а там и всего-то где-то три его роста, как по лестнице, проползти – и всё. Никита сам не заметил, как был уже на высоте двух метров. Неторопливое карабканье по гладким, в редких шершавых муфтах коры, ветвям, отросшим по спирали, завело Никиту на ту сторону ели, что глядела на поселок. Там была привинчена к дереву толстая металлическая пластина, в которой были выдавлены буквы: «На этом месте в 1904–1908 годах проводились тайные собрания подпольной большевистской ячейки». «Ну, о'кей», – равнодушно подумал Никита и полез дальше. На половине пути выяснилось, что ветерка, чахлого на земле, хватает для того, чтобы довольно заметно раскачивать дерево из стороны в сторону, а ветки, с виду такие прочные и чуть ли не выстроенные в таком порядке, чтобы удобно было упражняться в ла́занье, оказались неожиданно скользкими, слишком частыми, чтобы на всякий случай держаться поближе к стволу, щетинились этакими кольями и колышками, усмиряя почти кавалерийский порыв Никиты. Заметив характерный сук, на котором, одном на все дерево, торчали еще отростки, покрытые остатками сухой хвои, Никита спустился вниз и с разочарованием увидел, что храбрости ему хватило не на слишком большую высоту, даже на треть он не поднялся, а это были от силы две те гимнастические лесенки, по каким уверенно лазали даже дошкольники.

Ни Пауль, ни Вика не собирались соревноваться с Никитой, потому что елка не завела в них азарта, а Никите ее верхушка, шевелящаяся между одним облаком и другим, снилась две ночи и после, когда он просыпался три утра подряд вместе с отцом и по сумрачной, холодной утренней тропинке один добирался до елки и лез вверх, но так и не поднялся выше ветки с хвоей.

На четвертое утро ждал его возле реки черный человек. «Докуда добрался?» – спросил он Никиту. «Чуть выше таблички», – ответил Никита. Человек понимающе покивал. «Возьми пилу», – сказал черный человек и протянул Никите небольшую пилку, рыжую, как хвоя, но это не сильно помогло сначала, потому что древолазанье и с двумя свободными руками продвигалось не очень, а с одной пошло даже хуже – уже на уровне табурета отпуская одну ветку, на миг зависая, чтобы перехватить следующую, Никита скользнул кроссовкой, промахнулся пальцами, упал и лежал какое-то время среди иголок и черных шишек, слушал, как звенит в расслабленной ладони металлическое зубастое лезвие.

Каждый раз возвращаясь в поселок, Никита с удовольствием включался в игру Пауля и Вики. Они вытаскивали камни из реки и пытались построить крепость. Эта идея возникла у них, когда, шарахаясь по поселку и маясь от безделья, отыскали в канаве дырявую металлическую печку на ножках, это был теперь центр крепости. В печке постоянно поддерживался огонь, дым валил во все стороны, но четыре шаткие стены неплохо укрывали от ветра, шедшего то от воды, то с горы, а разогретый металл распространял вокруг тепло более уютное, чем в гостинице, потому что это было тепло, сделанное отчасти своими руками.

И все же бесполезно было прятаться все время. Когда Никита догадался уложить в рюкзак пилу и пластиковую бутылку с водой (вдруг захочется пить и по дороге, и по дороге до вершины), собрался очередным утром по-тихому уйти и вернуться, уже сидел возле крыльца Пауль и показывал горизонтально развернутый экран телефона, на котором было: «Куда? Я тоже».

Еще внизу Никита догадался перевесить рюкзак со спины на грудь. Подумав, он вынул телефон из штанов в рюкзачный кармашек. При помощи пилы он забрался гораздо выше, но выше залезть мешал страх, еще более основательный, чем раньше, хотя никаких поводов к этому вроде бы и не было вовсе – это было как забраться по канату, у которого имелись еще и выступы, за которые можно было цепляться пальцами и в которые можно было упираться ногами.

И в тот раз, когда пила не мешалась в руках, и еще раз, и еще раз, и еще Никита ходил на приступ дерева с Паулем, и Вика догадалась, где они пропадают с утра, тоже следила, запрокинув сосредоточенное лицо, как Никита лезет сначала вверх, потом вниз, и не было в том, как смотрели на Никиту друзья, никакого осуждения, кажется, они болели за него своеобразной его одержимостью, переживали это как что-то общее, не с одинаковой, впрочем, силой болели. Тогда как Пауль слал Никите стикеры с новогодними елочками и ободряющие мемы, Вика предлагала забить на елку, тем более все меньше оставалось дней вместе и можно было что-нибудь придумать напоследок другое, более безопасное и веселое, праздник какой-нибудь. «Это и есть праздник! – отвечал ей Никита. – Это летняя елка». «Это никакая не елка, елки зеленого цвета», – неизменно возражала Вика.

И вот за день до отъезда Никита твердо решил не трусить, потому что нельзя было оставлять все как есть, нельзя было уже, он понял, что Вика и Пауль помнили, что он так и не залез никуда, а только пробовал и спускался. Но и в эту попытку, какую назначил последней, тоже замер в большом сомнении, он еще не залезал так высоко, а там, дальше по стволу, было, как оказалось, сомнительное место. Имелась под его ногами ветвь, а чтобы до следующей добраться, требовалось слегка подпрыгнуть. Вид внизу совсем не располагал к прыжкам: верхушки деревьев под утесом выглядели мягкими, но были очень далеко, на них и с земли, заглядывая за край обрыва, смотреть было жутковато, даже подползать к этому краю было страшно – казалось, что голова обретет неожиданную тяжесть и утянет вниз. Никита прыгнул не очень решительно и поэтому не дотянулся и едва не съехал вниз, благо ладонь, при помощи которой он удерживал окончательно равновесие, мгновенно вспотела и буквально влипла в гладкое дерево, елка опасно зашаталась. Пауль издал снизу каркающий переживательный звук. Хорошо, что Вика на это не смотрела, а выискивала такое место в окружающих кустах, где ни она не могла видеть Никиту и Пауля, и они не могли видеть ее. «Комм…» – успел воскликнуть Пауль, а Никита не стал ждать, потому что понял, что, если помедлит еще, – всё, не сможет больше выносить ни этой высоты,

ни этой верхушки, будто переставшей приближаться к нему, остающейся все так же далеко. Злясь на себя непонятной для себя злостью и плача от этой злости, он сиганул вверх и уцепился за нужную ветку, а там уже помог себе ногами, и недалеко уже была еще одна ветка повыше, вроде бы тонкая, но твердая, как кость, а потом оказалось, что и надо-то всего переступить раз, два и распрямиться осторожно и тронуть раздвоенную верхушку, стараясь не поколебать равновесия ни своего, ни равновесия несчастной елки.

«Снято!» – шепотом сказал Никита, подразумевая выдуманное им проклятие.

Было тихо, но весь мир и поселок были полны этим шумом, который возникал, если прикрыть уши руками. Отсюда казалось, что церковь стоит на поляне вровень с поселком, а все эти дома, даже двухэтажные, даже те, что, казалось, стояли где-нибудь на отшибе, тонули в зелени окружающей и той, что лезла из земли в разных местах прямо среди строений, тропок и дорог, причем железной дороги вовсе не было видно из-за леса. Так что все это жалкое скопище строений будто возникло само собой среди леса и уже тонуло постепенно в этом лесу, как в болоте. Несколько секунд, не больше, глазел он сверху на окрестности, а потом вестибулярный аппарат, опережая зрение, дал знать Никите, что произошло какое-то движение. Никита неожиданно для себя оказался среди живой хвои, ощутил ее запах и запах смолы – это его сухое дерево упало и оперлось на ель по соседству. «Нужно, наверное, перелезть», – догадался Никита, отпустил ствол сухой и зацепился за живую ветку, чувствуя, что марает руки чешуйками коры, проследил, как мертвая ель с ее металлической бляхой падает дальше, вдоль светлой каменной стены, покрытой трещинами, а затем до него донесся звук, далекий и потому сведенный расстоянием до безобидного: будто кто-то пнул кучу сухих осенних листьев. «Если это так, если так оно и случается, то это совсем не страшно», – решил Никита про смерть и стал спускаться, руки его и ноги при этом были слабы, как от пережитого ужаса. Это тело боялось перестать быть, а не Никита, это оно хотело успеть что-то, желало закрепить свое существование среди этих поселков, городков и городов, карабкающихся из разрушения и саморазрушения, это оно хотело оставить после себя что-то или кого-то, но это Никита понял гораздо позже, не в тот день.

Тогда он просто просидел возле гостиницы, тупо глядя в одну точку, потому что впрыснутый в кровь адреналин все гулял и гулял кругами по обеим его каруселям кровообращения, не давая ожить и снова стать веселым и спокойным, а когда все утихло внутри до спокойствия и возможности глядеть по сторонам, Никита стал отвечать на телефонные реплики, а потом пошел и лег спать, и по-прежнему он не смог выключить свет: страх темноты был все еще при нем.

Много времени спустя, когда все они уже выросли и даже отчасти забыли, как познакомились, возникла переписка, в которой Пауль признался, что для него эти недели были вроде сказки братьев Гримм. Вот

был герой, который попал в волшебную страну, познакомился с феей, а она привела его через реку к волшебному камню, который нужно было расколоть, чтобы получить сокровище. Пока герой раскалывал камень, познакомился еще с одним персонажем, который хотел компании. Вот эта вот фраза: «И решили они жить вместе», она ведь точно передает все это желание дружбы в незнакомом краю. Было там и чудовище, которому они помогали, чтобы убрать проклятие, оно пришло и дало им воды и дров, показало дорогу, пилу подарило, имелся даже аналог бобового стебля, по которому можно было добраться до страны великанов. И если верить пересказам Никиты о том чувстве, что прошло сквозь него на верхушке ели, – страну великанов он если и не посетил, то одним глазком заглянул. Можно сказать даже, что несколько секунд сам Никита являлся великаном, потому что выше него в тот момент в поселке и окрестностях не было никого. Да и в целом Никита был тем летом из разряда сказочных персонажей, которые говорят: «Давай дружить, я тебе еще пригожусь», и действительно проворачивают кучу всяких полезных дел – и никакая опасность их не берет – на них не падают ни треснувший камень, ни трухлявая стена, их не кусает бешеный барсук, не берет никакая болячка.

Для Вики, по ее словам, все было вроде театра пантомимы с субтитрами или заранее прочитанным либретто, причем к концу второй недели пантомима вдруг стала понятна как-то сама собой, мальчики сами не заметили, как научились включать больше мимики и движений в свои разговоры. С высоты прожитых лет, хотя это была не такая еще большая высота, она видела все эти приключения как спектакль в трех действиях, в первом действии все происходило возле трактора, во втором – на реке, в третьем – на утесе. Себя она вообще не помнила в этой постановке, в память ей запали два таких похожих друг на друга актера, все более разыгрывающихся к финалу, и до сих пор она видела их такими, как тогда, просто запрятанными в рост и щетину.

«А у тебя как?» – поинтересовалась Вика.

«Для отца, когда я ему уже во время учебы в институте рассказал, как все было, это триллер оказался. Он сказал, что если бы сразу знал, что мы творили, то просто умер бы еще там, где мы с местным мужчиной познакомились и в гости к нему, можно сказать, захаживали. А для меня, чем дальше, тем больше похоже на фильм, где смотрю со стороны, даже не из первого ряда, а так, эпизод выхватываю из трейлера, а там, хоба-на, ворона, скачущая по краю крыши, скалящийся барсук, падающая ель, Слендермэн такой возле детей трется».

«Надо сына к вам свозить, – написал Пауль. – Если жена не ляжет костьми».

«Не ляжет, – ответила Вика. – Там теперь даже бургер-кинг есть, все в муравейниках этих наших стеклянных, и даже непонятно, где там что стояло раньше, даже скалу срыли подчистую». ◆

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2018 ГОД

Цифрами обозначен номер журнала

БЕРЛИН-2018 ..... 3/4

Абдуллаева Зара. Двойная жизнь

Василенко Андрей. Жест

Гулян Юлия. Другое иранское

Долин Антон. Экзамен

Малюкова Лариса. Провинциальный анекдот

Наринская Анна. Жакет и тайная свобода

Окопная Елена: «…Про каждый голос». (*Интервью ведет Марина Торопыгина.*)

Плахов Андрей. Натурщики

Плахова Елена. Против Сисси

Стишова Елена. Не то и не так

Сукманов Игорь. Французский фильм

Хлебникова Вероника. Пакля, Шмакля и Рвакля

Цыркун Нина. Охота на оленей

ДЕБЮТ 5/6

Абдуллаева Зара. Путешествие с мертвецом

Белоглазова Катерина. Разрывы

Бобылев Илья. Затерянный мир

Бочарова Алена. Пульс

Буров Андрей. Все города человека

Василенко Андрей. Одиночество

Долин Антон. Против света

Катаев Денис. Познание

Кушнарева Инна. Карта и территория

Майзель Евгений. Исчезающий (Дэ)вид

Майзель Евгений. Лирика твердого тела (*фестиваль дебютов «Дух огня»*)

Малюкова Лариса. Смотрите кто

Рутковский Вадим. Просто плеск

Спутницкая Нина. Дом, смартфон и космос

Стишова Елена. Легенда и хроника

Таежная Алиса. Врожденный порок

Хлебникова Вероника. Свет, огонь, уголь

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

1968-й **7/8**

Гройс Борис: «Это была революция жизни». (*Беседу ведет Зара Абдуллаева.*)

Зверева Галина. 1968-й в сети и медиа

Амстердам-2017 ..... **1/2**

Белопольская Виктория. Лицензия на убийство

Дроздова Марина. В чаще

«Артдокфест»-2017 ..... **1/2**

Казючиц Максим. Колокол

Катаев Денис. Король умер, да здравствует король!

Куров Аскольд, Туула Максим: «Кино, которого лучше бы никогда не было». (*Беседу ведет Екатерина Титаренко.)*

Майзель Евгений. А мы такие зажигаем

Малюкова Лариса. Стрелять/снимать

Сиривля Наталья. «Миленький ты мой…»

Стишова Елена. *Пре*краснодушные

Мы и они. «Круглый стол» «Искусства кино» на фестивале «Артдокфест» в Риге. В дискуссии участвуют **Зара Абдуллаева, Сергей Буковский, Елена Волошина, Елена Демидова, Виестурс Кайриш, Дмитрий Калашников, Юлия Киселева, Алиса Коваленко, Дмитрий Кубасов, Аскольд Куров, Дмитрий Лавриненко, Александра Лихачева, Виталий Манский, Константин Селин, Дарья Хренова, Татьяна Чистова.** Модератор **Зара Абдуллаева**

Архипова Александра, Кирзюк Анна, Югай Елена. «Мужик»: от товарища к товару **3/4**

Вайнштейн-гейт и кино **3/4**

Цыркун Нина. Черный передел

Ги Дебор **7/8**

Дебор Ги. Предварительные замечания к созданию единой революционной программы

Канжур Пьер, Дебор Ги. Послание парижского комитета Ситуационистского интернационала членам СИ и товарищам, поддержавшим наши тезисы

Годар **7/8**

Карахан Лев. Сквозь темные очки

Волкострелов Дмитрий: «Раз это про нас, тогда все-таки Годар». (*Беседу ведет Зара Абдуллаева*.)

Очередь к Годару. Пресс-конференция режиссера по FaceTime

Дебюты **5/6**

Счастли́во. В дискуссии участвуют **Катерина Вахрамцева, Виктор Мизиано, Константин Мильчин, Вадим Рутковский.** Модератор **Катерина Вахрамцева**

Кинопрокат **11/12**

Березин Олег. Российский прокат: стокгольмский синдром

Локшин Борис. Проект «Трамп» **3/4**

Российское кино **11/12**

Абдуллаева Зара. Сопричастность

Алиев Тимур. Право руля

Беликов Егор. Гонец

Долин Антон. Школа

Закревская Анна. Кто был, тот поймет

Карцев Никита. Место для памятника

Касьянова Ольга. Дом, который построил Свят

Катаев Денис. Вход в темноту

Краснов Кирилл. Рай и мученики

Майзель Евгений. Превращение

Майзель Евгений. Русское поле экспериментов-2018

Медведев Алексей. Точки и линии

Меркулова Наташа, Чупов Алексей: «Мы себе не доверяем никогда». (*Беседу ведет Ольга Касьянова.)*

Стишова Елена. Вервие

Цветков Алексей. Дождливая ночь классовой войны

Цыркун Нина. В безвоздушном пространстве

Франшизы **9/10**

Бруни Нина. Абордаж

Веселова Александра. Тотальная франшизация

Дурнев Дмитрий. Сказки старой Америки

Зинцов Олег. Сны после битвы

Казючиц Максим. Евангелие от андроида

Карцев Никита. Ритуал

Краснов Кирилл. Красное и черное

Кривошеев Дмитрий. Немного мутанты

Малюкова Лариса. Новая территория

Несмеянов Евгений. Целина

Ростоцкий Станислав. Заправлена в планшеты

Смолев Даниил. Дикая Горилла Лялю утащила

Спутницкая Нина. Чемодан зоомага

Таежная Алиса. Парни побоку

Трудов Максим. Кино и комиксы

Филиппова Анна. Супермен и гражданин

Хитров Антон. Космический неверленд

Цыркун Нина. Моисей и Цезарь

Штейнман Мария. Миф для трех поколений

ИМЕНА

ИНГМАР БЕРГМАН **5/6**

Бергман Ингмар. Рабочая тетрадь

Сукманов Игорь. К радости

Фараго Катинка: «…Мы просто держались за руки…» (*Беседу ведет Ольга Суркова.*)

ВАН БИН **1/2**

Василенко Андрей. Смерть как чудо

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ **1/2**

Хлебникова Вероника. На вещь забытую похожий

ГРЕТА ГЕРВИГ **5/6**

Таежная Алиса. Птичка, лети!

КЛОД ЛАНЦМАН **1/2**

Долин Антон. Сопротивление

КИРА МУРАТОВА **7/8**

Муратова Кира. Девушка с книгой в руках

Муратова Кира. Добрая Клавдия, злая Фаина

Памяти Киры Муратовой: **Сергей Братков, Анатолий Васильев, Борис Михайлов, Людмила Петрушевская, Валентин Сильвестров**

ХАРУН ФАРОКИ 1/2

Артамонов Алексей. Чему учил Фароки

ДИН ФЛЕЙШЕР-КЭМП 1/2

Локшин Борис. Кролик убегает

ГИЛБЕРТ К. ЧЕСТЕРТОН 11/12

Баландина Наталья. Одна половина ножниц

БОРИС ЮХАНАНОВ 1/2

Абдуллаева Зара. Толкователь

КОМИКС 9/10

Каркалёв Эльдар. Дракон

КОНТЕКСТ: ИНТЕРНЕТ 1/2

Архипова Александра, Белянин Сергей, Кирзюк Анна, Козлова Ирина, Радченко Дарья, Югай Елена. Жизненный цикл мема

Бекмамбетов Тимур: «Кино – это селфи режиссера». (*Беседу ведет Юлия Гулян.*)

Бобылев Илья. Волшебные очки (*Большой фестиваль мультфильмов: VR-анимация)*

Кронгауз Максим. Пошумели!

Спутницкая Нина. Анимация против интернета

Таежная Алиса. Впусти меня

Тарханова Катерина. Из ада в ад перелетая

Уткин Антон. В отсутствие художника

КОНТЕКСТ: ТЕАТР 1/2

Вирасетакун Апичатпонг. Перемена перспективы. (*Беседу ведет Антон Долин.*)

Гердт Ольга. Все еще театр? (*«Фольксбюне»-2017/2018*)

Матвиенко Кристина. Вернувшееся (*Фестиваль TERRITORIЯ, проект «Живые пространства»*)

Хитров Антон. Краткий курс *(Rimini Protokoll)*

«КИНОТАВР»-2018 ..... 5/6

Дёшин Сергей. Человек с топором

Касьянова Ольга. Сидоровы в искусстве и вокруг него

Цыркун Нина. Застикснутые

Шакина Ольга. Сказка про кислоту

Щиголев Андрей. Хрупкие вещи

КРУПНЫЙ ПЛАН 5/6

Рыбин Алексей: «Кино» не стало попсой». (*Беседу ведет Иван Чувиляев.*)

Семеляк Максим. Уклонисты

Тыркин Стас. Контркультура два

ОПЫТ 3/4

Жарков Василий. Неумелая демократия

Закревская Анна. Старый темный дом (*«Оскар»*)

Ковалов Олег. Эстетика поражения

Коршунов Всеволод. Манифест Нолана (*«Оскар»*)

Майзель Евгений. Мертв, потому что всесилен

Хлебникова Вероника. Этот воздух пусть будет свидетелем (*Берлин-2018*)

Цыркун Сергей. Перед самой войной с эфиопами (*Берлин-2018*)

ПУБЛИКАЦИИ

Гарсиа Лорка Федерико. Путешествие на луну. (*Предисловие, перевод с испанского Павла Алешина.*) 3/4

Наумов Лев. Фильм «Фильм» 3/4

«Стоп-кадр»: на вопрос «ИК» о любимом кадре в фильмах Сергея Эйзенштейна отвечают **Петр Багров, Алексей Герман-мл., Андрей Звягинцев, Александр Зельдович, Марианна Киреева, Наум Клейман, Олег Ковалов, Сергей Лозница, Виталий Манский, Евгений Марголит, Юрий Норштейн, Василий Сигарев, Андрей Хржановский, Евгений Цымбал** 1/2

Фоменко Андрей. Дедуктивный монтаж 1/2

Эйзенштейн Сергей. Моя Голгофа. (*Публикация и комментарии Владимира Забродина.)* **1/2**

РАЗБОРЫ

Архангельский Андрей. Скрытое **1/2**

Матвиенко Кристина – Разбежкина Марина – Линдерман Юлия. Посредник **1/2**

Сукманов Игорь. Неспешность. Подлинность **1/2**

ван дер Хорст Алена: «…Я русских понимаю». (*Беседу ведет Никита Карцев.*) **1/2**

Цыркун Нина. Когда часы остановились **1/2**

РЕПЕРТУАР

Абдуллаева Зара. Анархист *(Канны-2018)* **7/8**

Абдуллаева Зара. Коррида (*Венеция-2018*) **9/10**

Белопольская Виктория. Отбытие с планеты Солярис (*Венеция-2018*) ... **9/10**

Беликов Егор. Гонец **11/12**

Бобылев Илья. Теория полета **11/12**

Гулян Юлия. Подвешенное (*Венеция-2018*) **9/10**

Гусятинский Евгений. В сухом остатке (*Канны-2018*) **7/8**

Гусятинский Евгений. Своя земля (*Венеция-2018*) **9/10**

Десятерик Дмитрий. Фронтир **11/12**

Десятерик Дмитрий. Третьестепенные люди (*Канны-2018*) **7/8**

Долин Антон. Братья (*Канны-2018*) .. **7/8**

Долин Антон. Записки из мертвого дома (*Канны-2018*) **7/8**

Долин Антон. Невесомость (*Венеция-2018*) **9/10**

Долин Антон. Тонкая материя (*«Оскар»*) **3/4**

Звягинцев Андрей. Десятый элемент (*Канны-2018*) **7/8**

Идов Михаил. Против правды (*«Оскар»*) **3/4**

Казючиц Максим. На посту (*«Оскар»*) **3/4**

Казючиц Максим. Синдром милосердия **11/12**

Карцев Никита. Игра в Грааль **3/4**

Катаев Денис. Последняя дискотека (*Канны-2018*) **7/8**

Кент Дженнифер: «Женщина способна на насилие не меньше, чем мужчина». (*Беседу ведет Антон Долин.*) (*Венеция-2018*) **9/10**

Косаковский Виктор: «Человек переоценил свое значение». (*Беседу ведет Ирина Романова.*) (*Венеция-2018; МКФ «Послание к человеку»*) **9/10**

Кривошеев Дмитрий. Знакомство с родителями (*«Оскар»*) **3/4**

Ли Чхан Дон – О Чжон Ми. Танец в поисках смысла жизни (*Канны-2018*) **7/8**

Локшин Борис. Часовщики (*Венеция-2018*) **9/10**

Майзель Евгений. Олимпийские игры (*Канны-2018*) **7/8**

Малюкова Лариса. Не забывай (*«Оскар»*) **3/4**

Малюкова Лариса. Роман-баллада (*Канны-2018*) **7/8**

Медведев Алексей. Дополнительные переменные (*Канны-2018*) **7/8**

Москвитин Егор. Американские боги (*Венеция-2018*) **9/10**

Москвитин Егор. В ожидании гетто (*Канны-2018*) **7/8**

Немеш Ласло: «Не надо контролировать все, что видите». (*Беседу ведет Антон Долин.*) (*Венеция-2018*) **9/10**

Перроне Паоло. Обретенный рай (*Венеция-2018*) **9/10**

Плахов Андрей. В тумане (*Венеция-2018*) **9/10**

Плахов Андрей, Плахова Елена. Человечество как собачество (*Канны-2018*) **7/8**

Прокофьев Виктор. Люди Горы **11/12**

Пронченко Зинаида. В конечном счете (*«Оскар»*) **3/4**

Пронченко Зинаида. На острие (*Канны-2018*) **7/8**

Пронченко Зинаида. Онлайн/офлайн (*Венеция-2018*) **9/10**

Рейгадас Карлос: «Мои фильмы – остров». (*Беседу ведет Антон Долин.*) (*Венеция-2018*) **9/10**

Ворвахер Аличе. Бюро находок (*Беседу ведет Паоло Перроне.*) (*Канны-2018*) **7/8**

Рутковский Вадим. Головокружение от успехов (*Венеция-2018*) **9/10**

Рутковский Вадим. Мы (не) можем жить без космоса (*Венеция-2018*) **9/10**

Рутковский Вадим. Общественные пороки, частные добродетели (*Канны-2018*) **7/8**

Савельев Дмитрий. Родина под домашним арестом **11/12**

Сиривля Наталья. Карма **11/12**

Смолина Елена. Защита королевы (*Венеция-2018*) **9/10**

Смолина Елена. Таможенный союз (*Канны-2018*) **7/8**

Спутницкая Нина. Дикая, но милая **11/12**

Стишова Елена. Защитные цвета (*Венеция-2018*) **9/10**

Сукманов Игорь. Скрытое (*Канны-2018*) **7/8**

Тарабарина Юлия. Давление пустоты (*Венецианская архитектурная биеннале*) **9/10**

Терещенко Мария. Пленник Атлантиды **11/12**

Фадеева Наталья. Пенелопа (*«Оскар»*) **3/4**

Хлебникова Вероника. Идиллия dentata (*Венеция-2018*) **9/10**

Цыркун Нина. Испытательный срок (*Канны-2018*) **7/8**

Цыркун Сергей. Японский бог кино **7/8**

Шакина Ольга. Барокко nobrow **11/12**

Шакина Ольга. Рыцарь незрелого образа (*Канны-2018*) **7/8**

СИТУАЦИИ 1/2

Тимченко Григорий. Обвиняемый без головы

ЧТЕНИЕ

Бондаренко Екатерина. Женщины и дети **1/2**

Быков Дмитрий. «ЖЗЛ», или Жалкая замена литературы **3/4**

Воск Инга. Гриша **1/2**

Годар Жан-Люк – Леклезио Жан Мари. Лицом к лицу. (*Перевод и публикация Наталии Ставровской.*) **7/8**

Годар Жан-Люк. По поводу «Владимира и Розы». Манифест. Воевать на два фронта. (*Беседу ведут Жак Бонтан, Жан-Луи Комолли, Мишель Делайе, Жан Нарбони.*) «Из введения в истинную историю кино». Книги и я. (*Беседу ведет Пьер Ассулин.*) (*Перевод и публикация Наталии Ставровской)* **7/8**

Дементьев Михаил. C21H23N05 ..... **9/10**

Канашова Лидия, Федорченко Алексей. Большие змеи Улли-кале **11/12**

Лекманов Олег, Свердлов Михаил. Венедикт: Москва – Абрамцево – Москва **3/4**

Огнева Мария. Спойлеры **1/2**

Сальников Алексей. На этом месте в 1904 году **11/12**

Ху Цянь. Надолго закрытые глаза. Свидание. Слон сидит спокойно **5/6**

ШКОЛА 5/6

Аристакисян Артур: «Я загубил свой дар». (*Интервью ведет Никита Карцев.*)

Бакурадзе Бакур. В мясорубке. (*Интервью ведет Никита Карцев.*)

Попогребский Алексей: «Я паникер». (*Интервью ведет Никита Карцев.*)

Преображенский Кирилл: «Дебюту необходима нагловатая бодрость». (*Беседу ведет Вероника Хлебникова.*)

Спиваковская Елизавета. Возможность само-деятельности

Хлебников Борис. Мотивация эгоистов. (*Интервью ведет Никита Карцев.*)

ФИЛЬМЫ И СЕРИАЛЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИСКУССТВЕ КИНО» В 2018 ГОДУ

«900 дней» *(900 Dagen)* («Здесь и теперь»: Зара Абдуллаева) **1/2**

«10 000 км» *(10.000 Km)* (Алиса Таежная) **1/2**

«А была любовь» *(Vi som alskade)* («Здесь и теперь»: Зара Абдуллаева) **1/2**

«Айболит: Зомби-версия» (Нина Спутницкая) **1/2**

«А как наши космонавты» (Лариса Малюкова **5/6**

Нина Спутницкая) **5/6**

«Акварель» *(Aquarela)* (Виктория Белопольская **9/10**

Виктор Косаковский – Ирина Романова) **9/10**

«Астероиды!» *(Asteroids!)* (Илья Бобылев) **1/2**

«Баллада о Бастере Скраггсе» *(The Ballad of Buster Scruggs)* (Борис Локшин) **9/10**

«Бегущий по лезвию» *(Blade Runner)*, *франшиза* (Евгений Несмеянов) ... **9/10**

«Бесконечный футбол» *(Fotbal Infinit)* (Зара Абдуллаева) **3/4**

«Битва за Маттерхорн» *(Der Kampf ums Matterhorn)* (Сергей Цыркун) **3/4**

«Большая игра» *(Molly's Game)* (Наталья Фадеева) **3/4**

«Братья Систерс» *(The Sisters Brothers)* (Вероника Хлебникова) **9/10**

«Бумага» (Нина Спутницкая) **1/2**

«Ван Гоги» (Елена Стишова) **11/12**

«Вдоль и поперек» (Лариса Малюкова) **5/6**

«Владимир и Роза» *(Vladimir et Rosa)* (Жан-Люк Годар) **7/8**

«Возвращение» *(Le retour)* (Лариса Малюкова) **5/6**

«Война Анны» (Антон Долин) **11/12**

«Восемь картин из жизни Насти Соколовой» (Евгений Майзель) .. **11/12**

«Воскресный обед» *(Le Repas dominical)* (Нина Спутницкая) **5/6**

«Воспоминания Фэнмин» *(He Fengming)* (Андрей Василенко) **1/2**

«Восточный фронт» (Максим Казючиц) **1/2**

«Временные трудности» (Егор Беликов **11/12**
Кирилл Краснов) **11/12**

«Время дьявола» *(«Время чудовищ», Ang panahon ng halimaw)* (Андрей Василенко) **3/4**

«Время первых VR 360» (Илья Бобылев) **1/2**

«Все города севера» *(Svi severni gradovi)* (Андрей Буров) **5/6**

«Все деньги мира» *(All the Money in the World)* (Зинаида Пронченко) **3/4**

«Вторжение!» *(Invasion!)* (Илья Бобылев) **1/2**

«Вулкан» (Дмитрий Десятерик) **11/12**

«Выбор Олега» *(Le choix d'Oleg)* («Здесь и теперь»: Виталий Манский, Елена Волошина) **1/2**

«Выше неба» (Лариса Малюкова) **5/6**

«Вэаюфром» («Здесь и теперь»: Виталий Манский, Дмитрий Лавриненко) **1/2**

«Гамлет. Комедия» (Лариса Малюкова) **5/6**

«Гармония» (Нина Цыркун) **1/2**

«Гарри Поттер» *(Harry Potter)*, *франшиза* (Нина Спутницкая) **9/10**

«Генезис 2.0» *(Genesis 2.0)* (Илья Бобылев) **5/6**

«Гимны Московии» (Евгений Майзель) **11/12**

«Глубокие реки» (Сергей Дёшин) **5/6**

«Голос люкс» *(Vox Lux)* (Егор Москвитин) **9/10**

«Госпожа Америка» *(Mistress America)* (Алиса Таежная **1/2**
Алиса Таежная) **5/6**

«Госпожа Фан» *(Mrs. Fang)* (Андрей Василенко) **1/2**

«Гофманиада» (Мария Терещенко) **11/12**

«Граница» *(«На границе миров», Gräns)* (Елена Смолина) **7/8**

«Гурвинек. Волшебная игра» (Нина Спутницкая) **11/12**

«Дар» (Ольга Касьянова) **5/6**

«Два детства» («Здесь и теперь»: Зара Абдуллаева) **1/2**

«Движение вверх» (Анна Закревская) ... **11/12**

«Двое» (Нина Цыркун) **5/6**
«Двойные жизни» *(Doubles vies)* (Зинаида Пронченко) **9/10**
«Девочка» *(Girl)* (Нина Цыркун) **7/8**
«День Победы» (Олег Ковалов **3/4**
Вероника Хлебникова) **3/4**
«Дни Франции» *(Jours de France)* (Инна Кушнарева) **5/6**
«Доброе сердце» (Лариса Малюкова) **5/6**
«Довлатов» (Анна Наринская **3/4**
Елена Окопная – Марина Торопыгина **3/4**
Елена Стишова) **3/4**
«Догмен» *(Dogman)* (Андрей Плахов, Елена Плахова) **7/8**
«Домашний арест» (Дмитрий Савельев) **11/12**
«Дом, который построил Джек» *(The House That Jack Built)* (Антон Долин) **7/8**
«Донбасс» (Дмитрий Десятерик) **7/8**
«Дорога» («Здесь и теперь»: Виталий Манский, Дмитрий Калашников) ... **1/2**
«ДТП» (Андрей Щиголев) **5/6**
«Дурацкий русский» (Нина Спутницкая) **1/2**
«Дьямантину» *(Diamantino)* (Евгений Майзель) **7/8**
«Дэдпул» *(Deadpool)*, *франшиза* (Кирилл Краснов) **9/10**
«Дюнкерк» *(Dunkirk)* (Всеволод Коршунов) **3/4**
«Ева» *(Eva)* (Игорь Сукманов) **3/4**
«Женщины ждут» *(Kvinnors väntan)* (Игорь Сукманов) **5/6**
«Жирная-жирная» (Лариса Малюкова) .. **5/6**
«Жуки» *(Beetle Trouble)* (Нина Спутницкая) **5/6**
«Завод» (Алексей Цветков) **11/12**
«Завтра» (Игорь Сукманов) **1/2**
«Закат» *(Napszállta)* (Ласло Немеш – Антон Долин **9/10**
Андрей Плахов) **9/10**
«Закройте окна» *(Close the Shutters)* (Нина Спутницкая) **5/6**
«Заметки о видимом» *(Notes on an Appearance)* (Евгений Майзель) **5/6**
«Звездные войны» *(Star Wars)*, *франшиза* (Мария Штейнман) **9/10**
«Звездный путь» *(Star Trek)*, *франшиза* (Станислав Ростоцкий) **9/10**
«Звоните ДиКаприо!» (Ольга Шакина) **11/12**
«Земляничная поляна» *(Smultronstället)* (Игорь Сукманов) **5/6**
«Иванов» (Евгений Майзель) **5/6**
«Идентификация и преследование» *(Erkennen und verfolgen)* (Алексей Артамонов) **1/2**
«Ингрид едет на Запад» *(Ingrid Goes West)* (Алиса Таежная) **1/2**
«Иннервью» *(Innerviews)* (Нина Спутницкая) **5/6**
«И смех, и грех» *(Humpday)* (Алиса Таежная) **1/2**
«История одного назначения» (Евгений Майзель) **11/12**
«И я снова танцевала…» *(So I Danced Again…)* (Нина Спутницкая) **5/6**
«Как видно» *(«Как люди видят», Wie man sieht)* (Алексей Артамонов) **1/2**
«Как я дружил в социальной сети» *(Catfish)* (Алиса Таежная) **1/2**
«Календарь» (Андрей Щиголев) **5/6**
«Каменное сердце» *(Hjartasteinn)* (Денис Катаев) **5/6**
«Каникулы президента» (Кирилл Краснов) **11/12**
«Капернаум» *(Capharnaüm)* (Вадим Рутковский) **7/8**
«Картины мира и подписи войны» *(Bilder derWelt und Inschrift des Krieges)* (Алексей Артамонов) **1/2**
«Кинг Конг» *(King Kong)*, *франшиза* (Даниил Смолев) **9/10**
«Кислота» (Ольга Шакина) **5/6**
«Книга образа» *(«Образ и речь», Le livre d'image)* (Лев Карахан **7/8**
Очередь к Годару. Пресс-конференция режиссера по FaceTime) **7/8**
«Козлы» (Лариса Малюкова) **5/6**
«Колдовство, или Нечистая сила» *(Gusła ou Malins)* (Нина Спутницкая) **5/6**
«Колл-центр» (Наташа Меркулова – Алексей Чупов – Ольга Касьянова) .. **11/12**
«Король Лир» (Денис Катаев) **1/2**

«К радости» *(Till glädje)* (Игорь Сукманов) **5/6**
«Красная душа» *(De Rode Ziel)* (Елена Стишова) **1/2**
«Красные браслеты» (Максим Казючиц) **11/12**
«Кризис» *(Kris)* (Игорь Сукманов) **5/6**
«Кровь» («Здесь и теперь»: Виталий Манский, Зара Абдуллаева) **1/2**
«Кроткая» («Здесь и теперь»: Зара Абдуллаева) **1/2**
«Крымский мост. Сделано с любовью!» (Кирилл Краснов) **11/12**
«Куми-Куми в 360. Фокус-покус» (Илья Бобылев) **1/2**
«Легенда №17» (Анна Закревская) **11/12**
«Леди Бёрд» *(Lady Bird)* (Алиса Таежная) ... **5/6**
«Лежебокер» (Нина Спутницкая) **1/2**
«Летняя игра» *(Sommarlek)* (Игорь Сукманов) **5/6**
«Лето» (Стас Тыркин) **5/6**
«Лето с Антоном» *(Un été avec Anton)* («Здесь и теперь»: Зара Абдуллаева) .. **1/2**
«Лето с Моникой» *(Sommaren med Monika)* (Игорь Сукманов) **5/6**
«Лед» (Анна Закревская **11/12**
Кирилл Краснов) **11/12**
«Лига справедливости» *(Justice League)*, *франшиза* (Анна Филиппова) **9/10**
«Лицо» *(Twarz)* (Лариса Малюкова) **3/4**
«Любовь-картошка» *(Liefde is aardappelen)* (Алена ван дер Хорст – Никита Карцев) **1/2**
«Люди Икс» *(X-Men)*, *франшиза* (Дмитрий Кривошеев) **9/10**
«Магазинные воришки» *(Manbiki kazoku)* (Зара Абдуллаева **7/8**
Сергей Цыркун **7/8**
«Мастер пустоты» *(Master of None)* (Алиса Таежная) **1/2**
«Между Петровым и Водкиным» (Илья Бобылев) **1/2**
«Минотавр» *(Minotaur)* (Илья Бобылев) .. **1/2**
«Мир согласно Далибору» *(Svět podle Daliborka)* (Виктория Белопольская) ... **1/2**
«Мира» (Никита Карцев) **11/12**
«Мисс Мария. В юбке на горе» *(Señorita María, la falda de la montaña)* (Марина Дроздова) **1/2**
«Митина любовь» (Илья Бобылев) **11/12**
«Мифическая мифология» (Нина Спутницкая) **1/2**
«Моего брата зовут Роберт, и он идиот» *(Mein Bruder heißt Robert und ist ein Idiot)* (Антон Долин) **3/4**
«Мошенничество» *(Fraud)* (Борис Локшин) **1/2**
«Мстители» *(The Avengers)*, *франшиза* (Олег Зинцов) **9/10**
«Музыка в темноте» *(Musik i mörker)* (Игорь Сукманов) **5/6**
«На районе» (Тимур Алиев) **11/12**
«Назидание» (Зара Абдуллаева) **1/2**
«Найденыш» (Лариса Малюкова) **5/6**
«Напалм» *(Napalm)* (Антон Долин) **1/2**
«Наше время» *(Nuestro tiempo)* (Зара Абдуллаева **9/10**
Карлос Рейгадас – Антон Долин) ... **9/10**
«Невероятная Джессика Джеймс» *(The Incredible Jessica James)* (Алиса Таежная) **1/2**
«Нежная кожа» *(Ta peau si lisse)* (Виктория Белопольская) **1/2**
«Не забывай меня» *(Forget Me Not)* (Нина Спутницкая) **5/6**
«Незваный гость» (Илья Бобылев) **1/2**
«Невиновный» (Андрей Щиголев) **5/6**
«Не прикасайся» *(«Недотрога», Touch Me Not)* (Андрей Плахов) **3/4**
«Нервный перевод» *(Nervous Translation)* (Андрей Василенко) **5/6**
«Несокрушимый» (Кирилл Краснов) **11/12**
«Нет» (Андрей Щиголев) **5/6**
«Нетерпимость» *(Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages)* (Нина Цыркун) **3/4**
«Новая Москва» (Андрей Щиголев) **5/6**
«Новизна» *(Newness)* (Алиса Таежная) **1/2**
«Нож в сердце» *(Un couteau dans le coeur)* (Зинаида Пронченко) **7/8**
«Ночи и выходные» *(Nights and Weekends)* (Алиса Таежная) **5/6**
«Обезьяна, страус и могила» (Евгений Майзель) **1/2**
«Обида» (Лариса Малюкова) **5/6**

«Образы тюрьмы» *(«Кадры тюрьмы», Gefängnisbilder)* (Алексей Артамонов) **1/2**
«Огонь» (Вероника Хлебникова) **5/6**
«Октябрь» (Андрей Фоменко) **1/2**
«Она» *(Her)* (Алиса Таежная) **1/2**
«Осел» (Вероника Хлебникова) **1/2**
«Остров собак» *(Isle of Dogs)* (Вероника Хлебникова) **3/4**
«Павленский. Голая жизнь» *(Pavlensky. Life naked)* («Здесь и теперь»: Виталий Манский, Дарья Хренова) **1/2**
«Павленский. Человек и власть» *(Pavlensky: Der Mensch und der Macht)* («Здесь и теперь»: Виталий Манский, Дарья Хренова) **1/2**
«Пепел белоснежен» *(«Пепел – самый чистый белый»; Jiang hu er nv)* (Евгений Гусятинский) **7/8**
«Первому игроку приготовиться» *(Ready Player One)* (Никита Карцев) **3/4**
«Персона» *(Persona)* (Игорь Сукманов) ... **5/6**
«Перспективы» *(Different Perspective)* (Илья Бобылев) **1/2**
«Песня для Кита» (Наталья Сиривля) **1/2**
«Пираты Карибского моря» *(Pirates of the Caribbean)*, *франшиза* (Нина Бруни) **9/10**
«Пирипкура» *(Piripkura)* (Марина Дроздова) **1/2**
«Планета обезьян» *(Planet of the Apes)*, *франшиза* (Нина Цыркун) **9/10**
«Подбросы» (Денис Катаев) **11/12**
«По капле» (Água Mole) (Нина Спутницкая) **5/6**
«Полет пули» (Лариса Малюкова) **1/2**
«Помнить» *(Remember)* (Нина Спутницкая) **5/6**
«Последний из нас» *(Akher wahed fina / The Last of Us)* (Зара Абдуллаева) **5/6**
«Последний человек» *(Der Letzte Mann)* (Сергей Цыркун) **3/4**
«Последняя песня вечера» (Евгений Майзель) **11/12**
«Последняя семья» *(Ostatnia rodzina)* (Кристина Матвиенко – Марина Разбежкина – Юлия Лидерман) **1/2**
«Призрачная нить» *(Phantom Thread)* (Антон Долин) **3/4**
«Простоквашино» (Нина Спутницкая) **11/12**
«Профайл» (Тимур Бекмамбетов – Юлия Гулян) **1/2**
«Процедура» (Евгений Майзель) **11/12**
«Процесс» («Здесь и теперь»: Виталий Манский, Аскольд Куров **1/2**
Аскольд Куров, Максим Туула – Екатерина Титаренко) **1/2**
«Прочь» *(Get Out)* (Дмитрий Кривошеев) ... **3/4**
«Проще простого» *(Easy)* (Алиса Таежная) **1/2**
«Пылающий» *(Burning)* (Алексей Медведев) **7/8**
«Развод» (Андрей Щиголев) **5/6**
«Революция на Капри» *(Capri-Revolution)* (Паоло Перроне) **9/10**
«Рейлмент» *(Railment)* (Нина Спутницкая) **5/6**
«Рик и Морти» *(Rick and Morty)* (Нина Спутницкая) **1/2**
«Рим» *(Roma)* (Антон Долин) **9/10**
«Родные» («Здесь и теперь»: Виталий Манский) **1/2**
«Роковое искушение» *(The Beguiled)* (Нина Цыркун) **3/4**
«Рука, качающая колыбель» *(The Hand That Rocks the Cradle)* (Нина Цыркун) **3/4**
«Русский бес» (Ольга Касьянова) **11/12**
«Садко» (Нина Спутницкая) **11/12**
«Сара играет оборотня» *(Sarah joue un loup garou)* (Катерина Белоглазова) **5/6**
«Свинья» *(The Pig)* (Юлия Гулян) **3/4**
«Секретное досье» *(The Post)* (Максим Казючиц) **3/4**
«Сердце мира» (Зара Абдуллаева) **11/12**
«Слепая Вайша» (Илья Бобылев) **1/2**
«Слон и велосипед» (Лариса Малюкова) **5/6**
«Слон сидит спокойно» *(Da xiang xi di er zuo)* (Антон Долин) **5/6**
«Слоны могут играть в футбол» (Алексей Медведев) **11/12**
«Смерть Меня» (Евгений Майзель) **11/12**
«Смерть Сталина» *(The Death of Stalin)* (Евгений Майзель) **3/4**
«Смотри только на меня» *(Look at Me Only)* (Нина Спутницкая) **5/6**

«Снежинка» (Лариса Малюкова) **5/6**
«Собибор» (Елена Стишова **5/6**
Кирилл Краснов) **11/12**
«Соловей» *(The Nightingale)* (Евгений Гусятинский **9/10**
Дженнифер Кент – Антон Долин) .. **9/10**
«Сонар» *(Sonar)* (Илья Бобылев) **1/2**
«Среди черных волн» (Лариса Малюкова) **5/6**
«Стартрек» *(Star Trek)*, *франшиза* (Станислав Ростоцкий) **9/10**
«Стражи Галактики» *(Guardians of the Galaxy)*, *франшиза* (Антон Хитров) **9/10**
«Страсти Дон Жуана» *(Don Jon)* (Алиса Таежная) **1/2**
«Страх» *(The Dread)* (Марина Дроздова) **1/2**
«Сулейман Гора» (Виктор Прокофьев) **11/12**
«Суперсемейка» *(The Incredibles)*, *франшиза* (Лариса Малюкова) **9/10**
«Суспирия» *(Suspiria)* (Юлия Гулян) **9/10**
«Счастливый Лазарь» *(Lazzaro felice)* (Антон Долин **7/8**
Аличе Рорвахер – Паоло Перроне) .. **7/8**
«Сын Саула» *(Saul fia)* (Андрей Плахов) **9/10**
«Сырое» *(Grave / Raw)* (Алиса Таежная) **5/6**
«Тайна Коко» *(Coco)* (Лариса Малюкова) ... **3/4**
«Танки» (Кирилл Краснов) **11/12**
«Теремнатор» (Нина Спутницкая) **1/2**
«Течение» *(Drift)* (Вадим Рутковский) **5/6**
«Темные времена» *(Darkest Hour)* (Анна Закревская) **3/4**
«Трансформеры» *(Transformers)*, *франшиза* (Дмитрий Дурнев) **9/10**
«Три дня в Киброне» *(«3 дня с Роми Шнайдер», 3 Tage in Quiberon)* (Елена Плахова) **3/4**
«Три лица» *(Se rokh)* (Игорь Сукманов) **7/8**
«Тюрьма» *(Fängelse)* (Игорь Сукманов) **5/6**
«Утёйа, 22 июля» *(Utøya 22. juli)* (Нина Цыркун) **3/4**
«Фаворитка» *(The Favourite)* (Елена Смолина) **9/10**
«Фанни и Александр» *(Fanny och Alexander)* (Игорь Сукманов) **5/6**
«Фильм» *(Film)* (Лев Наумов) **3/4**
«Фрэнсис Ха» *(«Милая Фрэнсис», Frances Ha)* (Алиса Таежная) **5/6**
«Хей, бро» (Алена Бочарова) **5/6**
«Хоботенок» (Лариса Малюкова) **5/6**
«Холодная война» *(Zimna wojna)* (Лариса Малюкова) **7/8**
«Хроники неслучившейся революции» («Здесь и теперь»: Виталий Манский, Константин Селин) **1/2**
«Хрупкие создания» (Андрей Щиголев) .. **5/6**
«Хрусталь» (Наталья Сиривля) **11/12**
«Царевны» (Нина Спутницкая) **11/12**
«Царь-птица» (Егор Беликов) **11/12**
«Человек без имени» *(Wu ming zhe)* (Андрей Василенко) **1/2**
«Человек живет для лучшего» *(Something Better to Come)* («Здесь и теперь»: Зара Абдуллаева) **1/2**
«Человек, который убил Дон Кихота» *(The Man Who Killed Don Quixote)* (Ольга Шакина) **7/8**
«Человек, который удивил всех» (Елена Стишова) **9/10**
«Человек на Луне» *(First Man)* (Вадим Рутковский) **9/10**
«Черная Пантера» *(Black Panther)*, *франшиза* (Никита Карцев) **9/10**
«Черное зеркало» *(Black Mirror)* (Алиса Таежная) **1/2**
«Черный клановец» *(BlacKkKlansman)* (Егор Москвитин) **7/8**
«Чудо-женщина» *(Wonder Woman)*, *франшиза* (Алиса Таежная) **9/10**
«Чужой» *(Alien)*, *франшиза* (Максим Казючиц) **9/10**
«Шесть два восемь» (Андрей Щиголев) .. **5/6**
«Шум лизания» *(A nyalintás nesze)* (Нина Спутницкая) **5/6**
«Экстаз» *(Climax)* (Денис Катаев) **7/8**
«Электрический шок» (Андрей Щиголев) **5/6**
«Энтузиазм» (Олег Ковалов) **3/4**
«Юморист» (Нина Цыркун) **11/12**
«Я нормальный» (Андрей Щиголев) **5/6**
«Я худею» (Анна Закревская) **11/12**
Animator vs. YouTube (Нина Спутницкая) **1/2**
The Square (Лариса Малюкова) **5/6**
Three Russian bogaturs (Нина Спутницкая) **1/2**

SUMMARY

Top 15 best films of 2018 according to ISKUSSTVO KINO.

Oleg Berezin:
Russian distribution: Stockholmian syndrome
Analysis of new trends in domestic theatrical exhibition.

Anna Zakrevskaya
Who've been, will pick up
Review of Alexei Nuzhny's I AM LOSING WEIGHT (Russia) and Anton Megerdichev's THREE SECONDS (Russia).

Egor Belikov
He Won't Get Far on Foot
Review of Mikhail Raskhodnikov's TEMPORARY DIFFICULTIES (Russia).

Timur Aliev
Hard to starboard
Review of Olga Zueva's IN THE HOOD (Russia).

Elena Stishova
Cord
Review of Sergei Livnev's VAN GOGHS (Russia).

Evgeny Maizel
Transformation
Review of Avdotya Smirnova's STORY OF A NOMINATION (Russia).

Denis Katayev
Entering darkness
Review of Ivan I. Tverdovsky's JUMPMAN (Russia – Lithuania – Ireland – France).

Nina Tsyrkun
Experience of living in a void
Review of Mikhail Idov's THE HUMORIST (Russia – Lithuania – Czechia).

Kirill Krasnov.
Paradise and martirs
Russian cinema of 2018.

Alexei Tsvetkov
A rainy night of a class war
Review of Yury Bykov's THA FACTORY (Russia – France).

Zara Abdullayeva
Complicity
Review of Nataliya Meshchaninova's CORE OF THE WORLD (Russia – Lithuania).

Alexei Medvedev
Dots and lines
Review of Mikhail Segal's ELEPHANTS CAN PLAY FOOTBALL (Russia).

Olga Kasyanova
The house built by Svyat
Review of Grigory Konstantinopolsky's THE RUSSIAN DEMON (Russia).

Nikita Kartsev
Place for a monument
Review of Denis Shabayev's MIRA (Russia).

Evgeny Maizel
Russian field of experiments—2018
Review of Alina Kotov's and Vladlena Sandu's EIGHT PICTURES FROM NASTYA SOKOLOVA's LIFE (Russia), Evgeny Granilshikov's THE LAST SONG OF THE EVENING (Russia), Polina Kanis' PROCEDURE (Russia), Dmitry Venkov's HYMNS OF MOSKOVIA (Russia), Mikhail Maksimov's THE DEATH OF MEN' (Russia).

Anton Dolin
School
Review of Alexei Fedorchenko's ANNA'S WAR (Russia).

Natasha Merkulova, Alexei Chupov:
«We are never self-confident»
Interviewed by Olga Kasyanova.

Olga Shakina
Baroque nobrow
Review of Zhora Kryzhovnikov's CALL DiCAPRIO! (Russia).

Dmitry Savelyev
Motherland under house arrest
Review of Pyotr Buslov's HOME ARREST (Russia).

Boris Lokshin
The discreet charm of a middle class
Review of Boris Khlebnikov's AN ORDINARY WOMAN (Russia).

Maxim Kazyutchits
Syndrome of grace
Review of Nataliya Meshchaninova's TV-serie RED BRASLETS (Russia – Ukraine).

Dmitry Desyaterik
Frontier
Review of Roman Bondarchuk's VULCANO (Ukraine – Germany – Monaco).

Natalya Sirivlya
Karma
Review of Darya Zhuk's CRYSTAL SWAN (Belarus – Germany – USA – Russia).

Viktor Prokofyev
Mountain people
Review of Elizaveta Stishova's SULEIMAN MOUNTAIN (Russia – Kirghizia – Poland).

Egor Belikov
Messenger
Review of Eduard Novikov's THE LORD EAGLE (Russia).

Nina Sputnitskaya
Wild, but nice
Russian mainstream animation.

Maria Tereshchenko
Prisoner of Atlantis
Review of Stanislav Sokolov's animated cartoon HOFFMANIADA (Russia).

Ilya Bobylyov
Theory of flight
Review of Svetlana Filippova's MITYA'S LOVE (Russia – Belarus).

Natalya Balandina
Shear
Chesterton and Soviet filmmakers of 20s.

Lydia Kanashova, Alexei Fedorchenko
Big snakes of Ully-kale
A script.

Alexei Salnikov
The same spot in 1904
A short story.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2018 11/12

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Компании «СТС Медиа»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
главный бухгалтер Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

редакторы сайта kinoart.ru Егор Беликов, Ольга Касьянова, Алексей Филиппов

спецпроекты Екатерина Титаренко, Иван Стрельцов, Ольга Золикова

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 29.11.2018. Подп. к печати 14.12.2018
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 18,75

Тираж 3000 экз.

Заказ 24270
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2018

16+

ISSN 0130-6405